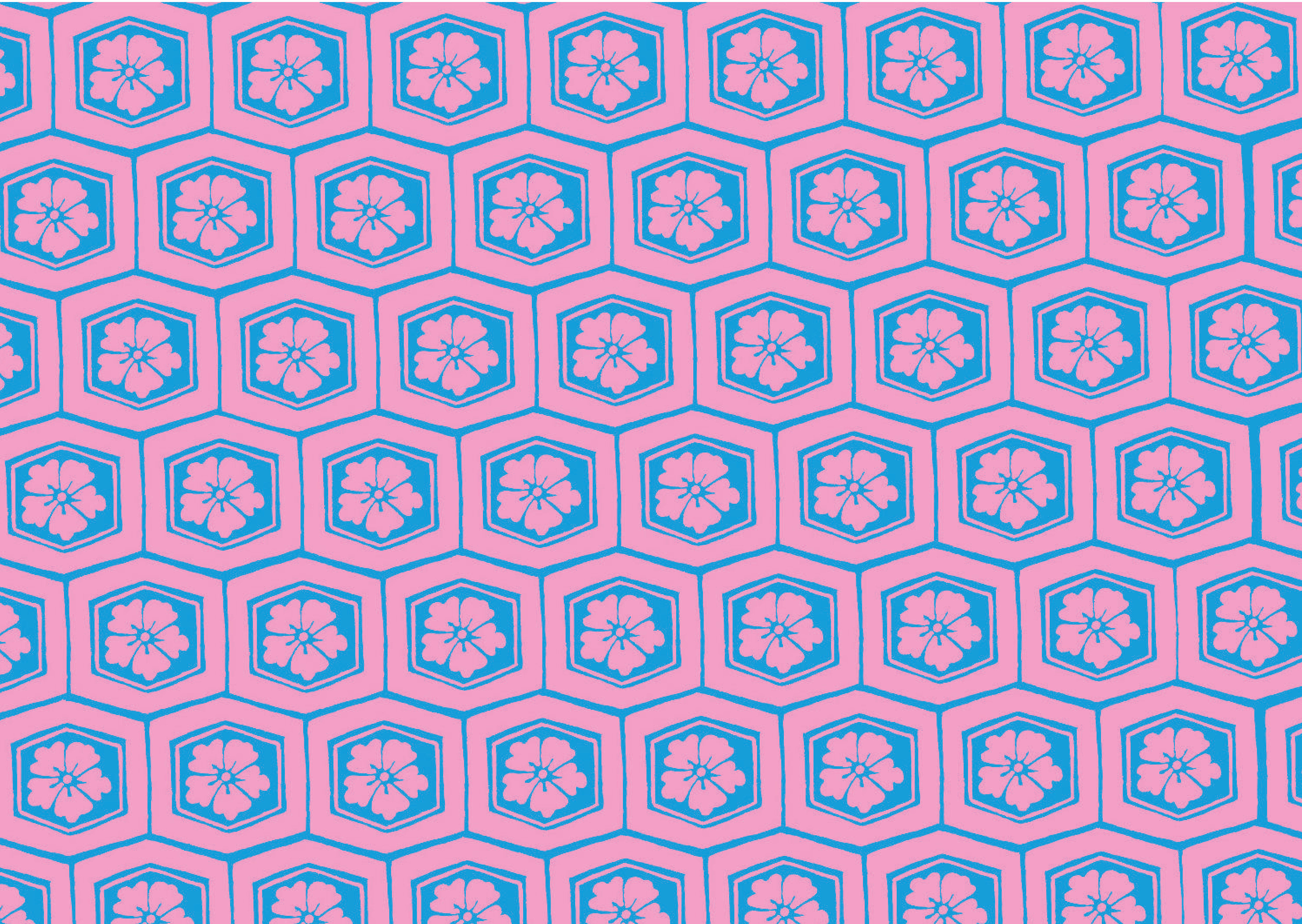




LA MÁQUINA TERATOLÓGICA EN EL ARTE

El monstruo como posición política afirmativa en contraposición al concepto de genio en el arte

Lola “La jíbara” Duchamp

¿Se siente tu existencia como una resistencia?

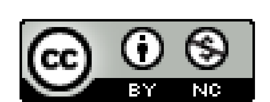
me quiero ir a la mierda con lo de los mostruos
Y. Arrate me dijo que ella con lo de los robots
entoces haciamos buen par. Pensé en esto al levantarme
porque fue lo último que le dije antes de quedarme
dormida escuchando merengue.
Hoy pensé en esto y vi el mensaje de alejandro
pidiéndome que escanee mi libro nuevo y se lo
pase. Pensé en comprarselo y enviarselo, pero
luego pensé que como PDF se lo podia enviar a
más personas.
Los monstruos resistimos en comunidad, casi instintivamente.
Los ciborgs también, así es como planean las revoluciones
como la de animatrix. aunque animatrix aun genera
una narrativa androcéntrica.
Recuerdo de nuevo los 79 [illegible] asesinados en las
cárceles que me angustiaban el 1er día, ya casi
no veo noticias sobre esto. Estadísticas, los
monstruos siempre se convierten en estadísticas.
Esta estadística inventada de la descuartización de
79 personas, monstruos, personas, monstruos ...
traerá la privatización de las cárceles.
"Apaguen la luces por favor, que vienen con motosierras".
Yo llevo meses pensando en la forma en la que
hablan los monstruos, si logran superar la estadística
y llegar a "decir", ¿De qué hablan los monstruos?
Mereketengue, cuando pienso demasiado en términos
imposibles y no quiero pensar más escucho
merengue. El merengue más feo y chicloso que
me pueda encontrar.





A todxs lxs monstruxs que luchan a diario.





ÍNDICE


Aguanilé
Bendíceme
a las
muchachas

It's Alive! It's Alive!

Introducción a La Máquina:

Creo que era febrero de 2021 y ya habíamos regresado a las clases presenciales después del confinamiento. Yo estaba en las últimas asignaturas que había tomado para completar los créditos del máster. Era mi segundo año cursando en la Universidad y viviendo en Bilbao. Ese día recuerdo que aunque me levanté e hice todo a tiempo para llegar a tomar el autobús, este no llegó. No llovía, no era un mal día, pero yo venía arrastrando un letargo mental por realizar ese viaje a la universidad que no me hizo enojarme del todo cuando vi que debía esperar media hora más para poder llegar.

Sabía que ese día cambiaba de maestra la asignatura y que recibiría clase con Iratxe Hernández[1], pero no la conocía a ella. Cuando finalmente llegué, Iratxe expresó que no apreciaba nada mi tardanza, aunque me disculpé creo que no me creyó que el bus, de hecho, no había pasado. Me explicó el ejercicio, pero dijo que yo pasaría al final ya que había llegado tarde.

1 Menciono esta historia porque tuve mucho aprecio por la forma de enseñar de Iratxe y creo que creó junto a las otras maestras de transversalidad un ambiente propicio para que de el primer paso para empezar a escribir este ensayo.

El ejercicio consistía en que debía explicar mi TFM[2] como si fuese una obra de teatro. Dos o tres días antes yo había resuelto una de las premisas de lo que luego sería este ensayo: estoy constantemente buscando una sola respuesta y cada vez que lo intento encuentro 100 universos posibles, ergo es ridículo buscar una sola respuesta. Sabía que estaba intentando encontrar una respuesta que criticara una estructura hegemónica, pero encontrar esa sola idea era bastante difícil. Como esto era algo que venía rumiando en mi cabeza ya bastantes días[3] sobre un tema en el cual venía trabajando hacía un año atrás, el ejercicio no se me hizo complicado, de hecho me ayudó a crear un mapa muy rápido de lo que quería decir.

Aunque no sé tocar ningún instrumento, verás que durante todo este trabajo utilizo la música o distintas cosas relacionadas con esta como herramienta para responder a preguntas como si fuese un idioma que he aprendido. Para mi respuesta al ejercicio escogí ese camino, recordé uno de los videos musicales que hizo Michel Gondry para Bjork, *Bachelorette* [4]. Lo mencioné en ese momento para explicar que mi obra de teatro comenzaba a suceder en el escenario, pero había alguien en el público[5] que de pronto se levantaba, se subía al escenario y paraba la obra. Comenzaba a decir que las cosas no habían sucedido como estaban siendo narradas, explicaba qué errores había y se volvía a colocar en su asiento. La obra volvía a comenzar, pero con nueva escenografía que ponía sobre la anterior, y otros actores nuevos salían a escena, pero los anteriores seguían ahí. El ciclo se volvía a repetir y la persona que estaba en el público volvía a parar la obra, explicaba, volvía a empezar, etc. El asunto es que el escenario quedaba repleto de cosas y cada vez era más difícil contar una historia lineal.

Esto lo plantee así ese día porque me daba cuenta que cada ejercicio de obra que intentaba hacer tenía esta carga de necesidad de ser una verdad identitaria y explicaré en el primer apartado del ensayo por qué esto no era viable[6]. Sin embargo sabía que todos estos ejercicios combinados tenían que ver con la misma pregunta sobre cuál era mi identidad si quería definir un trabajo artístico de alguna manera *decolonial*. Así es como decidí hacer este trabajo en dos partes: el *Diario de pesadillas de una jíbara caníbal* donde verán el conjunto de narraciones que hice a lo largo del máster y en otros contextos que guardan igual conexión con la misma experiencia. La segunda parte es este texto/ensayo sobre *La Máquina Teratológica* que contiene varios apartados para visibilizar la necesidad de actualizar la forma en que leemos y enseñamos arte. Sobre todo a la hora de entender que no todxs lxs alumnxs tenemos el mismo contexto.

En el primer apartado además explico mis referentes teóricos para asentar el precedente de cómo creo que se va formando la conciencia de personas que

2 Trabajo de fin de máster.

3 Incluso la media hora extra que esperé que llegara el bus ese día.

4 Espero que lo puedas buscar en youtube porque no lo voy a narrar para no hacer más largo el texto.

5 Creo que ese alguien soy yo.

6 En cada ejercicio, era como cada obra de teatro comenzando y yo parando para decir que así no podía ser.

se encuentran dentro de la teratología, trenzando el texto con experiencias personales. La respuesta de que muchos o gran mayoría de artistas que se encuentran en las llamadas periferias globales, sea intentar dar sentido a su identidad, tiene que ver mucho con que son los territorios a los cuales el sistema político-económico-social mundial no les permite o no les reconoce esa narrativa continua. Esto puede ser a nivel macro en gran escala, o micro, como en salones de clase. También doy vueltas a la idea de cómo esa teratología pareciera supeditada a la hegemonía, pero que más bien a través de la antropofagia cultural de la que habló Oswald de Andrade logra hacer que sobrevivan estructuras de pensamiento periféricas.

Explico que dentro de la teratología lxs artitxs tienden a hablar desde perspectivas no-humanas posiblemente por el ejercicio de antropofagia donde hay culturas no-occidentales que no poseen un androcentrismo y por otro lado pongo también la posibilidad de qué es lo que sucede cuando durante siglos a una parte de la población no se la trata como humana o no se le conceden derechos humanos. Que una idea no niega a la otra, pero sí aclaro que prefiero la primera idea porque no quiero quedarme con el simple enunciado de que la consciencia de la diferencia está a merced de lo que la hegemonía dicte.

En el segundo apartado explico una idea base que logré formular y que era la que quería a la final poner a intentar lapidar la hegemonía: El monstruo como posición política afirmativa en contraposición al concepto del genio en el arte. Traigo a colación los conceptos de *monstruo* y

genio, de qué forma habla cada parte con autoras como Andrea Torrano, que es la principal referencia para darle un nombre a este ensayo, Linda Nochlin y Ursula K. Le Guin. Con esta última autora hago referencia a la manera de producir arte de los monstruos o la forma en la que ficcionan. Con este apartado deseo no ver con pesar la monstruosidad, sino como un camino necesario para imaginar posibilidades por fuera de un mundo androcéntrico.

En el tercer apartado hago referencia a distintas artistas ecuatorianas para ejemplificar cómo *se ve* perspectiva teratológica en el arte, pero aclaro que estos no son ni los primeros, ni los ejemplos más importantes, sino que son los que han venido a mi cabeza por mi trabajo previo con el colectivo *La Gallina Malcriada,* el cual amplío en ese mismo apartado.

Menciono otro concepto que me parece crucial para empezar a resquebrajar la historia o experiencia única a distintos niveles, y es tener una *lectura rizomática* del arte. He elegido mis referentes artísticos o he utilizado las que son mis contemporáneas y además vienen de un contexto similar al mío, aunque cada persona produce desde una latitud diferente, ya que como digo en el primer apartado, aunque vengamos del mismo territorio, nuestras formas de pensar y hacer arte serán muy distintas entre sí y al mismo tiempo tendrán puntos en común.

En este mismo apartado es donde hago un recuento resumido de cada proceso que guarda el diario. Era importante para mí que el ensayo no hable solamente

de mi producción artística, porque precisamente quiero señalar que no hay una sola forma estereotipada e inamovible de definir el arte que produce la teratología.

Creo que con este trabajo parto de tratar de defenderme de una serie de violencias o microviolencias, que además sé que tienen un origen en problemas geopolíticos que siguen perviviendo desde hace siglos y en el diario de pesadillas, en realidad son estos golpes con los que intento defenderme y al mismo tiempo entenderme a mí misma como colonizada. Como solución propongo lo que muchos autores ya han escrito durante años, que es una descentralización de la cultura y otra lectura de las producciones artísticas.

¿Que es un monstruo?

Elvis Crespo en pantalones de plástico, el monstruo es "el otro". Es Mary Shelley hablando a través de la creación del Dr. Frankenstein, o la vampira que convierte a Nicolas Cage en un vampiro de plástico. Son los que piden que apaguen la luz y los que traen las motosierras. ¿motosierras? Siempre es un híbrido. Creo que mas que un quién... es un cuándo somos en la sombra.

SIL SKYNET

CONTRA EL HONGO DEL BALCÓN

PRRITE

VIAJE A TRAVÉS DE UN SOL DE LANA VERDE



1 Una salsa *lavoesca,* o el sueño de la identidad única, produce monstruos

"Todo el mundo reza que reza porque se acabe la guerra y eso no se va a acabar, eso será una rareza"

– Héctor Lavoe, *Aguanilé*.

"El nacionalismo no es una doctrina política, no es un programa. Si queremos realmente ahorrar a nuestro país esas vueltas atrás, esas paradas, esos desfallecimientos, hay que pasar rápidamente de la conciencia nacional a la conciencia política y social [...].
Una burguesía que le da a las masas el único alimento del nacionalismo fracasa en su misión y se empantana necesariamente en una serie de desventuras."

-Immanuel Wallerstein
Leer a Fanon en el siglo XXI

Este es un ensayo sobre lo que yo considero *identidades esquizofrénicas* y cómo producen arte estas voces. Mil veces he pensado cómo explicar todo esto de alguna manera coherente y todo suena en mi cabeza como la música de la orquesta de Willie Colón y Héctor Lavoe[1] tocando *Aguanilé*. Me encanta esta línea de la canción que he citado arriba, porque cuando se acaba

1 He sacado el adjetivo *lavoesca* del apellido de Héctor Lavoe. Haciendo referencia a salsas musicalmente muy cargadas musicalmente.

la paciencia para intentar poner límites modernos u obsesivos a las cosas[2] es donde parece que la misma idea de delimitar es ridícula.

En este primer apartado intento crear un hilo conductor por una serie de lecturas que me condujeron a pensar sobre cómo se puede formar la *(in)conciencia* o el *ethos* de la teratología. El orden de pensamientos por el que llego a esta primera idea está más bien regido por el orden en que hice las lecturas, antes que el orden temporal en el que fueron escritas. A la par que hacía estas lecturas realizaba procesos artísticos, en el año que he logrado ir esbozando este nudo de ideas sobre la identidad, qué realmente es la identidad y cómo influye en la producción artística[3]. Luego explicaré, además, que a *la teratología* se le hace imposible separar su experiencia de vida de su obra.

Por esto empezaré por contar qué fue la serie de eventos desafortunados que me llevaron a estas reflexiones. Empiezo por referir a los choques culturales que me encuentro al venir por primera vez a Europa y asistir a estudiar en una Universidad en este territorio.

Buscando explicaciones sobre estos sucesos, encuentro la primera lectura que fue *Piel Negra, Máscaras Blancas*, del psiquiatra y filósofo Frantz Fanon (1952) donde escribe sobre que un ser humano más allá de ser formado por problemas psicológicos individuales producidos

2 Lo que leo como metáfora a lo que Lavoe llama "guerra".

3 Sin embargo, creo es importante saber identificar desde qué cuerpo hablamos, para no generar más desbarajustes con apropiaciones o extractivismos que repitan la historia de explotación. Es otro debate más amplio que también debe ser tratado. Una advertencia hacia personas blancas que crean que esto es una puerta a decir que todos podemos hablar de todo, no es así.

por una narrativa fija de problemas familiares, está hilvanado por el sistema en el que vivimos. Es decir, también le atraviesan muchos factores como su lugar de nacimiento, su clase social, su etnia[4], la historia de esa etnia en relación a la historia global, su situación económica, las oportunidades o limitaciones que todo esto les representa, etc. Fanon propone esto como explicación de una problemática psicológica de las personas racializadas que no encajan en los discursos de la psicología tradicional. Señala también que la ontología del negro y/o colonizado está dentro de una permanente dependencia en relación a la cultura eurocéntrica. Es decir, los que hemos pasado por un proceso colonial donde se impuso la cultura, forma de vida e historia eurocéntrica, no tenemos una ontología propia, ya que nuestra referencia es la impuesta por el colono hasta el día de hoy, y es así como se forma ese extraño *Occidente*.

Fanon trata de tocar cómo sucede ese choque de crecer, sin saberlo, como *colonizado* y luego *entenderse* como colonizado asentado sobre todo en la experiencia del hombre negro antillano. Encuentro esta idea muy actual y, salvando las distancias, muy adaptable a la extraña experiencia de encontrarme de pronto que cuando se habla de *el otro* y cualquier cosa que se imagine de este, era yo.

> "En el tren, no se trataba ya de un conocimiento de mi cuerpo en tercera persona, sino en triple persona.

4 Habría que agregar que además a los seres humanos no nos conforma una sola etnia y que gran parte del problema del racismo se da por pensar en estas divisiones.

(...) Yo era a la vez responsable de mi cuerpo, responsable de mi raza, de mis ancestros. Me recorría con una mirada objetiva, descubría mi negrura, mis caracteres étnicos, y me machacaban los oídos la antropofagia, el retraso mental, el fetichismo, las taras raciales, los negreros y sobre todo, sobre todo, «aquel negrito del Africa tropical...». Ese día, desorientado, incapaz de estar fuera con el otro, el blanco, que implacable me aprisionaba, me fui lejos de mi ser-ahí, muy lejos, me constituí objeto. ¿Qué era para mí sino un despegue, una arrancada, una hemorragia que goteaba sangre negra por todo mi cuerpo? Sin embargo, yo no quería esta reconsideración, esta tematización. Yo quería simplemente ser un hombre entre otros hombres. Hubiera querido llegar igual y joven a un mundo nuestro y edificar juntos.

Pero me negaba a toda tetanización afectiva. Quería ser hombre y nada más que hombre. Algunos me relacionaban con mis ancestros, esclavizados, linchados: decidí asumirlo." (Fanon, 1952)

Empiezo a intentar comprender qué significa mi presencia no sólo como mujer, sino como racializada, migrante y sudamericana[5], lo que todas estas etiquetas identitarias significan en un espacio como Europa o específicamente en España. Trato de encontrar concesiones o explicaciones entre los estereotipos sociales que se forman alrededor de estas etiquetas y la realidad que había vivido antes de llegar[6]. Empiezan a sonar más los tambores de esta orquesta de Lavoe mientras intento casi inútilmente separar lo que

5 Sobre esto, llegué a España a finales de octubre de 2019. Dos semanas después del intenso paro nacional en Ecuador. Me costaba mucho traer mis pensamientos a la realidad.

6 Soy una mujer que viene de una familia de clase media guayaquileña, había migrado para estudiar en una Universidad con todos los privilegios y seguridades que me había podido permitir. Sin embargo, siempre en distintos ámbitos era leída dentro de distintos estereotipos sobre las migrantes sudamericanas.

considero que soy y la mirada que percibo de mí. Lo que hace tan difícil a veces la explicación de este sentir o estar en el mundo y que permea luego la producción artística, es un poco lo que cuenta Fanon en la cita anterior. Vengo al mundo con mis propias formas de ser humana que de por sí ya son bastante problemáticas y más allá de eso debo lidiar con la percepción de mí según lo que dicte el inconsciente colectivo, sentirme constante objeto de estudio, de estereotipos históricos, etc.

El texto de Sara Ahmed "*She'll Wake Up One of These Days and Find She's Turned into a Nigger' Passing through Hybridity*" (1999) explica que mucho de lo que se perfoma como identidad tiene que ver con lo que construye la mirada eurocéntrica. En este texto Ahmed cita una novela de Sally Morgan en su libro *My place*:

Such a reclaiming takes place through looking at the face of her grandmother: For the first time in my fifteen years, I was conscious of Nan's colouring. She was right, she wasn't white. Well, I thought logically, if she wasn't white, then neither were we. What did that make us? What did that make me? I had never thought of myself as Black before' (1995: 97). Yet she still has to 'find out' what it means to be Aboriginal.[7]

En mi proceso de constante búsqueda de una voz propia se encontraban nuevas etiquetas y estereotipos de estas etiquetas sobre los cuales era confuso actuar.

7 Tal recuperación sucede al mirar el rostro de su abuela: Por primera vez en mis quince años, fui consciente del color de Nan. Tenía razón, no era blanca. Bueno, pensé lógicamente, si ella no era blanca, entonces nosotros tampoco. ¿En qué nos convierte eso? ¿Qué era yo? Nunca antes me había considerado negra» (1995: 97). Sin embargo, todavía tiene que 'descubrir' qué significa ser aborigen. (Traducción mía)

De pronto sí se volvió muy importante hablar en mi producción como mujer, racializada, sudamericana, ecuatoriana, por un tema de *representación* que siempre me había sido importante, pero era demasiado confuso entender lo que eso significaba. El texto de Ahmed ayuda en muchos sentidos a poner palabras en algo que venía pensando. Mi experiencia de vida no me permitió definirme exactamente por fuera de lo blanco[8] y por otro lado es imposible que esas etiquetas por separado realmente funcionaran como una experiencia monolítica. Cada mujer, persona racializada, persona sudamericana o persona ecuatoriana hablará desde su propia voz y experiencia. Que hablen además es de suma importancia pues es lo que ayuda a romper esa mirada estereotipada de la historia única.

Sobre esto además hice un desmenuzamiento de estas ideas indagando sobre la historia social de Guayaquil durante la colonia donde se asentaron muchos de los complejos discursos que se pueden visibilizar hasta hoy. En particular trabajos de María Eugenia Chaves[9] y las

8 Aclaro brevemente que "blanco" o "blanquitud" no son conceptos que hagan referencia a un color de piel específicamente, aunque podría. Hacen referencia al comportamiento social, referencias culturales, en sí un ethos. De esto habla mucho Fanon en el capítulo en el que menciona una novela de René Marán, donde existe un personaje llamado Jean Veneuse. Este personaje es negro, pero debido al proceso de colonización francesa de las Antillas, tiene todos los comportamientos y referentes atribuidos a un blanco-europeo, pero es negro. Entonces va ejemplificando cómo se siente que los franceses socialmente no lo registran, porque no perfoma la identidad que han asignado a su color de piel y él se siente extrañamente un impostor porque no entiende en su totalidad la negritud y por otro lado se da cuenta de que cómo ha aprendido desde siempre a desenvolverse en el mundo, no corresponde a lo que el sistema colonial asignó a su color de piel.

9 En especial el texto "Artesanos, pulperos y regatonas: Notas para el estudio de los sectores subalternos de Guayaquil a fines de la Colonia" (2002).

investigaciones de Angie Farfán me fueron muy útiles[10]. Mis complicaciones no sólo iban por el entramado de lo que en España o específicamente en Bilbao se pensara a partir de mis rasgos físicos, sino además de las ideologías y percepciones de mi ciudad de nacimiento, Guayaquil.

La siguiente lectura a la que haré referencia para este escabroso entramado identitario, es un ensayo llamado *Zombie Anthropophagy* (2006) que es una reflexión sobre el movimiento antropofágico de Brasil, las largas y violentas dictaduras que surgen en el sur de América durante los años 70. En este texto escrito por la psicoanalista y crítica de la cultura brasileña Suely Rolnik, dice que la respuesta del sistema capitalista imperante ante estos constantes levantamientos del proletariado, es el fuerte arremetimiento por separar las ideas o el conocimiento del proletariado. Creando así *La Academia* o lo que luego se llama *el cognitariado*. Enfrascando y delimitando más las conciencias, para poder controlar el deseo. Habla de una *Antropofagia Zombie* debido a que el movimiento antropofágico en su raíz era contestatario contra la cultura y el sistema imperante, y al mismo tiempo mostraba un modo de *hacer modernidad* desde el mestizaje latinoamericano después de la colonia donde se *come*[11] de varias culturas. Sin embargo, recalca que después del arremetimiento de control, este método de alguna manera no se pierde,

10 Escribí un ensayo sobre esto titulado "Ay mama Inés" analizando la historia "racial" de mi familia materna y una serie de retratos llamados "Defectos ocultos" que son parte de esta serie de proyectos artísticos en donde rebuscaba una identidad única.

11 El comer antropofágico, estereotipo construido en la colonia, luego se revierte para hablar de una forma de creación cultural.

Ella es loquita, pero dulce como Candy...

Kinky...

...Nasty

Me sube la Bilirrubina

pero sí la parte contestataria, por eso la idea de *zombie*. De esta lectura me interesaba, además de retomar como método de producción la antropofagia que proponía Oswald de Andrade, la idea que proponía que el sistema separaba o delimitaba en tantas etiquetas las consciencias o identidades para controlar el deseo.

Dando vueltas sobre estas ideas de *antropofagia* como método de producción artística, identidad, realidad de vida, estas nociones de hibridación, llegué a la lectura de *Metafísicas Caníbales* (2011) de Eduardo Viveiros de Castro[12]. Este es un libro que surge como respuesta al libro *Anti - Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* de Deluze y Guattari (1977), además de retomar las ideas sobre la antropología, también retoma las ya dichas por Levy-Strauss. Para comprender mejor a Viveiros, *El Anti Edipo* se vuelve el siguiente referente que es donde Deluze y Guattari explican lo que Fanon también dice sobre que nuestra psique está regida también por distintos factores sociales como la etnia, la clase social, el género, etc. y que es por estos encasillamientos que es más fácil el control del deseo[13] y que para evitar este *encapsulamiento* de nuestro deseo por parte del sistema capitalista hay que recurrir al *delirio* o una especie de esquizofrenia[14]. El antropólogo brasileño por su parte alega que en un principio él quería llamar a su libro *El Anti-Narciso*,

12 Hasta este punto quiero agregar como comentario que, como primer impulso dentro del sistema académico donde me estaba desenvolviendo, surgió la idea de sólo leer autores que fuesen latinoamericanos o periféricos.

13 Del que habla Rolnik también.

14 Estos autores analizan la esquizofrenia y proponen este devenir del cuerpo sin órganos que creo que está mejor asentado en el libro de Viveiros.

en broma de nuevo hacia la visión eurocéntrica de los autores *El Anti Edipo*. Hace una revisión de las ideas de Levy-Strauss para recordar esta necesidad de no ver a este llamado *otro* en subordinación o como necesidad de comparar para construir el concepto de hegemonía. Para luego explicar de una manera bastante elaborada el *multiperspectivismo indígena*. Esta forma de ver el mundo, intrínseca de personas no-colonizadas, es lo que Viveiros usa para decir que el *delirio* que predican en el *Anti Edipo* ya es una realidad en *Abya Yala*[15].

> "El encuentro o el intercambio de perspectivas es un proceso peligroso, y un arte político, una diplomacia. Si el relativismo occidental tiene el multiculturalismo como política pública, el chamanismo amerindio tiene el multinaturalismo como política cósmica." (Viveiros de Castro, 2011)

Por decirlo de una manera extremadamente simple, resumo que de lo que Viveiros habla es de personas indígenas que no han pasado por un proceso de colonización y tienen la posibilidad de ubicarse en múltiples perspectivas ya sea animales, objetos, etc. y entender la realidad a través de esa visión. Esta perspectiva del tema me parece clave en lo que deseo plantear, porque quiero decir que la capacidad de la teratología de hablar desde voces no-humanas no tiene que ver

15 Abya Yala fue el término utilizado por los Kuna, pueblo originario que habita en Colombia y Panamá, para designar al territorio comprendido por el Continente Americano. El término Abya Yala es en sí mismo un símbolo de identidad y respeto hacia las raíces de los pueblos originarios muy utilizado en teoría y práctica decolonial para no utilizar el nombre colonizador que es "América" o "América Latina".

exactamente con la objetivización que gratuitamente le dé el eurocentrismo[16], sino que es más compleja y tiene que ver también con el actuar antropofágico cultural de Abya Yala.

Esta lectura me llevó a conectar con una idea que rondaba mi trabajo artístico y notaba que existía en el de más artistas de Ecuador. Me daba cuenta que nunca había sido de mi interés la representación humana o hablar o producir desde una perspectiva humana. Al ser yo, y las artistas en las que pensaba, personas que sí han pasado por un proceso de colonización occidental, lo leía desde el punto de vista antropofágico de Andrade o de la inevitable hibridación entre culturas. Es decir Viveiros habla de culturas antes de la colonia para describir que este multiperspectivismo indígena vendría a ser una especie *el cuerpo sin órganos* y yo para asentar que esta multiperspectividad persiste con interferencias[17] a través del arte, que es un sistema europeo colonial.

Para esto me asiento en la siguiente lectura que me llevó a reforzar sobre estas ideas, de Silvia Rivera Cusicanqui: *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (2010). Rivera critica un poco la visión de muchos discursos decoloniales debido a que

16 Que sí puede tener una parte de esto.

17 Creo que el hecho de aún ser parte de sistemas coloniales como el arte o la academia, y sólo entender que en espacios como estos podemos vivir la múltiple perspectiva o el delirio, como un espacio aislado de nuestra vida en realidad nos hace caer aún en ese lugar de identidad fracturada que empieza como noción después de que la modernidad se erigiera. Viveiros por ejemplo, en este caso revisa el chamanismo indígena que no habla de un acto de personificación, sino desde lograr una transformación que te permita ver a través del filtro de un animal, planta, etc. Para estas personas es simplemente parte de su forma de vida, mientras que para occidente son cosas que se guardan para espacios específicos como clases, galerías o museos, etc.

también esconden mucho del pensamiento pre-colonial y sólo se afirman en hablar de un pensamiento moderno desde Latinoamérica.

Rivera hace una relectura de *El mundo al revés* del cronista amerindio de ascendencia inca Waman Poma de Ayala (siglo XVI). Aquí escribe sobre la sociología de la imagen desde una visión de la historia colonial andina. Habla de la importancia de revisar las culturas que manejaron su expresión e historia a través de la imagen, que han quedado sepultadas por centrarse ampliamente en darle valor solamente en la palabra escrita. Desde este punto considero que, a pesar del colonialismo, a través del arte y el sincretismo aún perviven estas cosmovisiones de múltiple perspectiva de las que habla Viveiros de Castro.

> Y es este marco que voy a hablar ahora sobre lo que llamo la sociología de la imagen, la forma como las **culturas visuales**, en tanto pueden aportar con una trayectoria propia, que a la vez revela y reactualiza muchos aspectos no conscientes del mundo social" (Rivera Cusicanqui, 2010)

Hay una idea base que ronda esta maraña de pensamientos que surgen como escuchar *Aguanilé* en sus momentos sonoros más caóticos. Cuando la modernidad eurocéntrica que se forma a partir de la colonización y no desde la ilustración, que se basa en estructurar lo que luego reduzco a "La Máquina de la Humanidad", crea la norma hegemónica o el concepto de *humano* reducido al hombre-blanco-europeo-heterosexual-cisgénero. Todo lo que esté por fuera de esta norma es la diferencia o la teratología. Esta teratología es educada dentro de la

Máquina de la Humanidad, por eso tiene las herramientas para expresarse que occidente proporciona, pero su consciencia es diferente ya que se forma a partir de múltiples aspectos sociales, como ya dijo Fanon, clase social, etnia, historia periférica, género, etc. pero además sigue trabajando mucho de la múltiple perspectiva de la que habla Viveiros.

No quiero caer en el simple enunciado de que como para crear la hegemonía, necesariamente tenía que existir la diferencia y como esa diferencia es percibida dentro de lo natural, salvaje, recurso de explotación cyborg, animal o monstruoso actúa entonces desde esa perspectiva. No quiero caer en la idea de que estamos supeditados a actuar dentro de lo que el centro blanco dicte que debe ser la etiqueta que nos toque, sino hacer hincapié en las visiones de Eduardo Viveiros de Castro y Silvia Rivera Cusicanqui porque ambos realizan análisis sobre la inmensa complejidad del pensamiento de las sociedades previas a la colonia. Que es la razón por la que creo que aún persisten en el imaginario colectivo o la memoria social colectiva y operan inconscientemente como estructuras de producción incluso para las personas que se encuentren en espacios de Latinoamérica más occidentalizados[18].

18 De todas maneras, quiero aclarar que me refiero a personas que han pasado por un proceso de colonización, que de alguna manera se podría decir que tienen un pensamiento mestizo. Que cuando realizan prácticas artísticas y se ubican desde el espacio arte, siendo esto una práctica eurocéntrica, sigue siendo una especie de traducción de la múltiple perspectiva por eso remarco el hecho de la interferencia. No será lo mismo el caso de las personas cuya cosmovisión pertenezca en su mayoría a la de un pueblo originario y que estas perspectivas son parte de su forma de entender el mundo completamente.

Otro de los aspectos que ambos autores mencionan de distintas maneras es que una de las tácticas que utiliza el sistema europeo para seguir posicionándose en el centro es crear el imaginario de que los pueblos o culturas indígenas[19] se pueden etiquetar en una experiencia monolítica que se encuentra estática en su pensamiento y en el tiempo, que es un estadio *salvaje* y previo a la colonia el cual las naciones[20] pueden utilizar como recurso turístico o exótico. Además, sirve para seguir reforzando la idea colonial de que eran culturas que no tenían suficiente madurez para llevar el curso de sus propios recursos y, por ende debían ser educados bajo los preceptos del colono, pero ambos autores desmenuzan la complejidad de estas formas de pensamiento. Cusicanqui demuestra con su análisis de *El mundo al revés* que no es algo que se pueda encasillar en un recuerdo o estereotipo histórico estático previo a la *evolución occidental*, sino un pensamiento que sigue en permanente cambio hasta el día de hoy. En la presentación del texto[21] de Rivera dicen algo que considero clave:

> “Son las imágenes más que las palabras, en el contexto de un devenir histórico que jerarquizó lo textual en detrimento de las culturas visuales, las que permiten captar los sentidos bloqueados y olvidados por la lengua oficial...

19 De por sí aglutinar todo a “culturas indígenas” o “pueblos originarios” refuerza este imaginario ya que no se las nombra como culturas individuales distintas entre sí.

20 Que aún están colonizadas porque funcionan bajo el sistema republicano europeo.

21 El texto de presentación no está firmado por ningún autor, asumo que está escrito en nombre de la editorial Tinta Limón.

> Ch´ixi da cuenta de una realidad donde "coexisten" en paralelo múltiples diferencias culturales, que no se funden sino que antagonizan o se complementan. Una mezcla no exenta de conflicto, ya que "cada diferencia se produce así misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa"" (Cusicanqui, 2010)

Esta serie de lecturas e ideas que se mezclan como una orquesta de salsa en mi cabeza, es lo que luego me lleva a encontrar la fuente que le da nombre a este ensayo. Si existe una Máquina de la Humanidad, existe una Máquina Teratológica, que remarco, no está supeditada a la primera sino que están en coexistencia y tal vez la segunda trabaja en permanente ejercicio antropofágico que imposibilita el ejercicio de categorización moderno de la primera.

En toda esta primera salsa antropofágica y *lavoesca* de ideas, lo que pretendo es concluir que las violencias diarias a distintos niveles me hacían preguntarme por quién realmente era y si realmente era posible definir mi identidad como una sola cosa según me dictaban las percepciones externas. Más allá de las etiquetas y lo que éstas puedan generar sobre mi actuar o producción, la realidad es que como explica Viveiros o Cusicanqui, "los colonizados" no somos una página sin contenido, venimos de culturas muy complejas que en mayor o menor medida se siguen colando en nuestro diario vivir en la constante antropofagia que hace muy vigente el manifiesto de Andrade[22].

Así también, empecé a jugar con la idea de la *monstrua*

22 Salvando las diferencias entre todxs siempre.

salvaje caníbal animal[23] como ficción de mi identidad indefinible que además cualquier cosa que hiciese en mi producción estaría enseguida ligado a ser visto bajo el filtro de estas ficciones o estereotipos.

23 La Otra. Esto es algo que Fanon también menciona haberlo usado para diversión, pero que luego se vuelve una cadena asfixiante en realidad.

Amaia Menstrual en:

Cementerio Académico

Parsons

Darwin

Rousse

El cáliz y La Espada

Eisler

Stevenson Presenta:

Bellakeo Intergalactic

El misterio de los camiones atrapados en la frontera

Baby, das Leben ist ein Zyklus

Aparición estelar de Bad Bunny

2 "El monstruo" como contraposición política afirmativa a la figura del "genio" en el arte

"Si la variedad de monstruos señala que somos una multiplicidad de formas de vida singulares y que nuestras diferencias no pueden reducirse a un cuerpo político, pero que, no obstante, compartimos una existencia común, entonces la monstruosidad es el rasgo de comunidad por venir. Y, por tanto, la comunidad de monstruos es nuestra tarea"

– Andrea Torrano, *Por una comunidad de monstruos*

La música va haciendo un poco de silencio ahora, porque he encontrado algo que define más concretamente ese producir "humanos de segunda mano"[1]. Como término aglutinante de todas las vertientes que podrían separar los estudios sobre lo animal, monstruoso u objetual encontré a la filósofa Andrea Torrano que utiliza el término La Máquina Teratológica. Torrano habla de esta máquina o del monstruo como sujeto político que puede representar una resistencia o un quiebre a la máquina de humanidad o el sistema como lo conocemos. Siendo el monstruo desde una mujer, hasta cosas más abstractas como la soledad, Torrano se fija sobre todo en todos los

1 Hago referencia a la canción de la banda chilena Los Prisioneros "¿Por qué no se van?" cambiando "occidental de segunda mano" por "humano de segunda mano".

grupos sociales considerados minorías o que representan la diferencia.

Tomando esta idea y mis intereses personales sobre el arte, cómo se lee o se construye la hegemonía de este, regreso al texto canónico del feminismo dentro del arte de Linda Nochlin *"¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?"* (1971). Donde explica que el concepto de "genio" era una idea equiparable a la que explico de "humano"[2]. Torrano por su lado habla del monstruo como una posición política afirmativa y yo quiero tomar ambos conceptos para contraponer perspectivas.

Hablaremos ahora de la producción artística o lenguaje del *monstruo*[3] específico que puede manejar los lenguajes del arte, pero no habla como un genio pues no tiene la misma consciencia ya que no pertenece a la norma[4].

El monstruo no tiene respuestas, ni te ilumina, ni tiene el poder de cambiar nada, el monstruo lo que hace es enseñarte el lado B de los temas. He pensado que una buena forma de hablar de esto desde el ámbito literario es "*The carrier bag theory of fiction"* de Ursula K. Le Guin (1986), para explicar que el monstruo no es el héroe, sino todo lo contrario, el recogedor de la bolsa. En esta teoría Le Guin habla de que hay dos maneras de contar historias. La primera es la del héroe que tiene un objetivo que consigue al final de la historia en esta parte hace referencia a los cazadores de la prehistoria; y la segunda es la versión de las que tenían que ir con una

2 Hombre blanco europeo heterosexual cisgénero

3 Desde la hibridación de culturas que ocurre a partir de la colonización.

4 Sea esto de forma consciente o inconsciente.

bolsa a recoger distintos frutos, lo que hacía la historia llena de distintos puntos y sorpresas.[5]

> "...That story not only has Action, it has a Hero. Heroes are powerful. Before you know it, the men and women in the wild-oat patch and their kids and the skills of makers and the thoughts of the thoughtful and the songs of the singers are all part of it, have all been pressed into service in the tale of the Hero. But it isn't their story. It's his.
>
> When she was planning the book that ended up as *Three Guineas*, Virginia Woolf wrote a heading in her notebook, "Glossary"; she had thought of reinventing English according to her new plan, in order to tell a different story. One of the entries in this glossary is *heroism*, defined as "botulism." And *hero*, in Woolf's dictionary, is "bottle." The hero as bottle, a stringent reevaluation. I now propose the bottle as hero.
>
> Not just the bottle of gin or wine, but bottle in its older sense of container in general, a thing that holds something else.
>
> If you haven't got something to put it in, food will escape you — even something as uncombative and unresourceful as an oat. You put as many as you can into your stomach while they are handy, that being the primary container..." (Le Guin, 1989)[6]

Eso que la norma teme ver, ignora, o tacha de "poca cosa" porque nunca se acercará a los temas del "genio", sino que son los residuos de lo que este no se quiere

5 Siempre pienso que es un poco difícil la narrativa de este ensayo, pero me gusta mucho la forma en que lo narro y cuando leí la teoría de Le Guin pensé que tenía que ver con esta forma de narrar.

6 Este relato no sólo tiene Acción, también tiene un Héroe. Y los héroes son poderosos. Antes de que nos demos cuenta, los hombres y mujeres de la mata de avena brava y sus niños y los saberes de los hacedores y los pensamientos de los pensativos y las canciones de los cantores serán parte de ello, serán conminados al servicio del relato del Héroe. Pero este relato no es el de ellos. Es el relato de él. Mientras planificaba el trabajo para el libro que terminó siendo Tres guineas, Virginia Woolf apuntó un encabezado en su cuaderno: «Glosario». Había pensado en reinventar el inglés de acuerdo con su nuevo plan, para poder contar un relato dif-

pensar o simplemente es lo que termina por ser objetos o parte de un paisaje donde suceden sus aventuras.

> "Si bien la monstruosidad ha sido relegada de las discusiones sobre la política de lo viviente, esto se debe a que tuvo mayor relevancia la problemática demarcación entre el hombre y el animal. No obstante, cuando indagamos sobre "lo humano", no sólo la bestia –según Derrida– o la animalidad –de acuerdo con Agamben– nos sale al encuentro, sino que también la monstruosidad emerge desde el trasfondo de lo humano.
>
> Existe una complicidad entre lo humano y lo monstruoso que, aunque ocultada, hace que cada vez que preguntemos por lo humano se muestre –la etimología latina de monstruo es *monstrum*, y significa "mostrar", "aquello que se revela, que se advierte" – lo monstruoso. Se trata de dos nociones que se implican mutuamente: una es el reverso de la otra. Lo humano y lo monstruoso se encuentran a distancia uno del otro, uno frente al otro, pero al mismo tiempo se hallan en una cercanía que obliga a reparar en uno cuando indagamos en el otro. Porque lo monstruoso no es "exterior y pura alteridad respecto del hombre, sino más bien un «interior externalizado» de lo humano" (Giorgi, 2009: 325)." – (Torrano, 2013)

Es así que debido a esta consciencia de este monstruo[7] que posee esta coexistencia antagónica de culturas y esta identidad indefinible con una sola etiqueta[8], y gracias a

erente. Una de las voces en este glosario es heroísmo, definido como «botulismo». Y héroe, en el diccionario de Woolf, es «botella»: una severa revisión. Propongo ahora la botella como héroe. No solo la botella de ginebra o de vino, sino la botella en su sentido más antiguo de contenedor en general, como algo que contiene otra cosa. Si no tienes dónde ponerla, la comida se te escurrirá, incluso si es algo tan poco combativo y hábil como la avena. Puedes meterte tantas como puedas en el estómago mientras las tengas a mano, siendo la mano el primer contenedor… (traducción mía del original).

7 Persona colonizada o occidental de segunda mano, que en específico se dedica a la producción artística.

8 Como pretendía explicar en el apartado anterior.

ese ejercicio de la práctica artística[9] es que obtenemos una traducción que opera dentro de lo antropofágico. Es por esto se puede considerar que mediante estas producciones podemos percibir ficciones donde se vea la múltiple perspectiva, por lo tanto, podemos percibir distintas ficciones que caben dentro de lo no-humano[10]. Lo más interesante es utilizar de alguna manera las herramientas que tenemos en el arte para la descentralización del sistema androcéntrico[11].

9 Parte de la Máquina de la Humanidad.

10 Dentro de lo animal, objetual o monstruoso. Que me parecen fundamentales para empezar a imaginar sistemas o futuros diferentes.

11 También del eurocéntrico.





“Love dares you to care for la gente on the edge of la noche,
esta es nuestra última cumbia underpresure”

3 Lectura rizomática y ejemplificación defectuosa de la teratología en el arte

Para ejemplificar lo que quiero decir se pueden usar miles de ejemplos de autoras un poco más cercanas al concepto de humano como Virginia Wolf con *Flush* o Mary Shelley con *Frankenstein*. Yendo más lejos como Namwali Serpell con *The Old Drift* o muchísimos cuentos de Clarice Lispector, hasta animaciones como *Tuca and Bertie* o *Las vidas de Marona*. Parte de mi idea de la expresión teratológica y cómo funciona en el arte es dejar de pensar que funciona en un solo centro. Sí tiene muchas voces en Europa, pero mientras más se aleja de ese territorio hace más ruido. Quiero pensar que no funciona con un centro, sino que se puede hacer una lectura rizomática, que no tiene la idea colonizadora de un centro como primer lugar y que todo lo que surja alrededor es inferior o posterior[1]. Es una lectura que puede hacerse desde cualquier parte del mundo[2].

Es por esto que para ejemplificar una lectura de cómo se ve el trabajo de esta Máquina Teratológica hablaré de

1 O de ser previo resultar una simple suerte o casualidad.

2 Mi plan, en parte, es también leer por fuera de la peligrosa historia única de la que habla Chimamanda Adichie, y llegar a la heteroglosia que menciona Donna Haraway al final de su manifiesto Ciborg.

una serie artistas ecuatorianas[3]. Además de hablar de mi propio trabajo y proceso ya que es el lugar donde se van detonando gran parte de las preguntas que intento responder en este texto.

La Gallina Malcriada

La mayor parte de lo que inspira esta investigación es el trabajo que realicé entre 2018 y 2019 con la colectiva de arte feminista guayaquileña La Gallina Malcriada. Durante este año como colectiva solicitábamos a artistas que se encontraran dentro de identidades por fuera de la norma hegemónica, que abrieran sus talleres artísticos y contaran sus referentes, procesos, intereses, etc. Compartiré una serie de artistas que fueron parte de este proceso y saltaron a mi memoria en este proceso de lecturas.

El contexto de esta colectiva es que se da en Guayaquil, Ecuador. Todas las integrantes de esta colectiva estudiamos en diferentes ocasiones en el primer instituto a nivel universitario que hubo de arte en Guayaquil, el ITAE [4]. Este fue creado apenas en 2002 y lo que luego sería la semilla para luego crear en la misma ciudad La Universidad de las Artes. Cuando nace la colectiva

3 No obstante esta es una lectura que se puede hacer de muchas partes, incluso dentro del mismo Ecuador. Nuevamente aclarando que no es una lectura impositiva, ni canónica. Es como explico en el título del apartado defectuosa (azarosa, afectiva y sobre todo monstruosa).

4 Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador.



Pequeño registro de dos talleres abiertos realizados por La Gallina Malcriada. 2018



malcriada, casi 16 años después de la creación del ITAE, tiene como premisa visibilizar que hay artistas de identidades femeninas y no son tomadas en cuenta por el ya precario medio artístico, la primera crítica con las que es contrarrestada es que traemos una discusión que ya ha tenido muchos años a nivel mundial: "Las mujeres (e identidades femeninas o no binarias) no tienen el mismo acceso o visibilidad en el medio artístico por estutos patriarcales". Nosotras a esto respondemos que en Guayaquil apenas se crea este instituto en 2002 y desde entonces se siguen replicando formas de enseñar patriarcales y el medio artístico discrimina estos sectores. Obviando el hecho de que son una mayoría en las aulas universitarias.

La parte más polémica de esta colectiva, que recibió muchos ataques públicos y digitales, era que además no estábamos buscando aprobación del medio hegemónico de la ciudad, simplemente nos queríamos reunir entre nosotras y hablar de nuestra producción artística. Estas reuniones, donde estaba prohibida la entrada de hombres hetero cisgénero, se generaba una dinámica de seguridad, de compartir y no de competencia[5] lo que nos permitía crear nuestros propios círculos de validación y además de convertirnos en los referentes cercanos entre nosotras mismas. A estas reuniones también podía asistir gente ajena al medio del arte lo cual enriquecía mucho más las reuniones y hacía que gente por fuera del arte se interesara por la producción de estas artistas.

5 No que siempre fuese color de rosa, pero los conflictos no eran de vida o muerte.

Las traigo a colación porque cuando empiezo a pensar en estos puntos en común de cómo produce la teratología, no sólo los veo en mi trabajo, sino que me doy cuenta de que están en mis contemporáneas. Empiezo por incluir el trabajo de la integrante que da nombre al grupo, que tiene una de las características que noto está dentro de cómo funciona La Máquina Teratológica en el arte:

Ana María González, es una artista guayaquileña que pinta acuarelas casi obsesivamente. Lo que mayoritariamente cubre la pintura obsesiva de González son gallinas o cuestiones relacionadas a estos animales. El primer punto donde conecto mis ideas con las gallinas de la artista, es que no son simples gallinas, aunque se acercan mucho a la representación real o que imaginamos de una gallina, llevan tacones y muestran una representación femenina, pero al mismo tiempo animal.

El segundo punto es la respuesta de esta artista sobre ¿por qué gallinas? [6] "Me gusta su actitud, como desafiante y valiente. Yo quiero ser así". Todas las que estuvimos presentes para escuchar esa respuesta sonreímos anonadadas, porque ella estaba haciendo una descripción que al menos las presentes no teníamos o no se conectaba con las ideas tradicionales de lo que pensamos de las gallinas.

El trabajo de esta artista está plagado de anécdotas que la llevan a traducir estas experiencias en sus acuarelas de tono costumbrista y a la vez surreal. Lo que retomo de este trabajo es esa identificación inconsciente con

6 Que fue la respuesta que bautiza nuestra colectiva con la que trabajamos juntas.

Ana María González
2018
Morado y rojo
Díptico acuarela sobre cartulina
25cm x 30 cm
24 cm x 28 cm

lo animal, el elegir no ver una realidad a través de una representación humana, sino desde la perspectiva de una gallina.

Luego, volviendo a la comunidad de monstruos de la que escribe Torrano, en la que estos suelen funcionar con distancia entre sí, pero hallándose en cercanía, pienso en la misma *Gallina Malcriada* como colectiva conformada por cuatro mujeres que eligen de alguna manera inconsciente esta identificación con lo animal. Por otro lado, esta era una colectiva que no era de producción de arte colectiva, sino de registro e investigación[7]. Teníamos

7 Pero sobre todo de acompañamiento y con la preocupación de formar vínculos comunitarios entre diferentes por medio del diálogo.

Ana María González
2016
Gallina
Acuarela sobre cartulina
21 cm x 14 cm



una preocupación común que nos unía, pero nuestras producciones como artistas y formas de pensamiento seguían siendo individuales.

NHormiga

El trabajo con *La Gallina Malcriada* me llevó a conocer a fondo la no-colectiva que más ha estado en mi mente al escribir este ensayo: NHormiga, que se define como una no-colectiva guayaquileña, compuesta por cuatro artistas, de las cuales tres se identifican como mujeres y una como persona no binaria. Decidieron producir artísticamente cada quién desde lo individual, contestando preguntas en común. Considero que al igual que lo que mencioné antes de la forma de operar de La Gallina Malcriada, se conecta con esta idea de no-colectividad que cita Torrano de Negri, Hardt y Deleuze sobre lo monstruoso:

> "Pero desde esta marginalidad, "los monstruos empiezan a formar nuevas redes alternativas de afecto y de organización social" (Hardt; Negri, 2004: 229). La monstruosidad tiende a la superación de los límites disciplinarios, de la normalización y del control por parte del poder. La vida resiste como si más allá de los poderes que intentan apropiarse de ella siempre quedara un resto que puede afirmar su potencia. Se trata de una vida que es pura inmanencia, potencia de variación y principio de composición" (Deleuze, 2007).

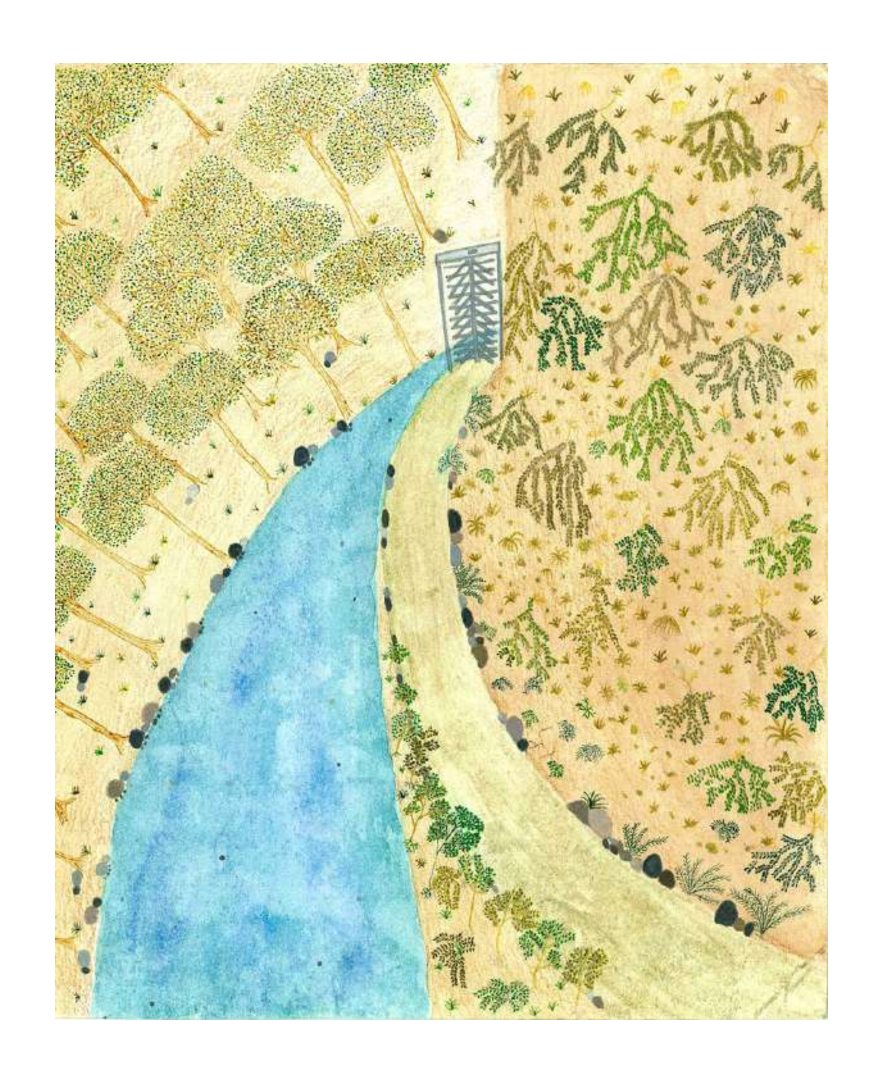
NHormiga que surge por una exposición colectiva titulada "La ho,rmiga bajo la almohada" (2018), lleva en

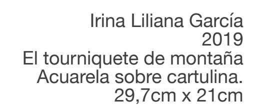
su nombre la particularidad del Nh, que es un químico específico de una hormiga de la amazonía ecuatoriana que al picar se siente como una quemadura de fuego. Conforman esta no-colectiva Liliana García, Lisbeth Carvajal, Ruth Cruz y Daya Ortíz. Es la primera que surge en mi mente durante todas estas conexiones mentales ya que esa mezcla de sensaciones de vértigo, nostalgia, soledad, violencia, cariño se siente muy fuerte cuando las obras de ellas son expuestas en conjunto. Creo dentro de mis pensamientos/sentimientos de cómo podría verse o sentirse lo teratológico en el arte, aquí hay una no-eureka[8].

Liliana García dibuja pequeñísimos universos, se confunden con dibujos infantiles, pero al prestar atención empiezas a ver un poco lo que yo consideraría la perspectiva-insecto-onírica. Este micro discurso creo que se enfrenta en oposición al gran formato, las obras magnánimas que se imponen y te miran desde arriba. La artista no creció en la ciudad, su conexión con la naturaleza y los temas ecológicos son atravesados por sus ojos teratológicos. García dice sobre su trabajo:

> "En mis dibujos me planteo este tipo de cuestionamientos, pero desde el campo de lo onírico. Me pregunto por la consistencia de las nubes, por cómo se vería un árbol congelado, ¿si los lechuguines son plantas hidropónicas podrían crecer en las nubes?
> De alguna manera me encuentro a mí misma en

8. Sería un perfecto ejemplo de lo que quiero decir en relación a La Máquina Teratológica en el arte, pero como este es un grupo que se define así mismo como no-colectiva por respetar las individualidades de las producciones de cada una y previamente digo que los monstruos no pueden tener respuestas absolutas, hago un juego de palabras con la no-eureka, ya que no podría ser una Eureka, expresión que sirve para celebrar el descubrimiento o invención de algo.





Irina Liliana García
2019
El tourniquete de montaña
Acuarela sobre cartulina.
29,7cm x 21cm





Irina Liliana García
2019
Habitaciones propias
Acuarela sobre cartulina.
10cm x 10cm x 10cm

estos hallazgos, participo en ellos de manera empática y reconstruyo mi historia en las narraciones de estos objetos y eventos, es decir que son al mismo tiempo espejos de mí y espejo entre sí mismas. La sensación que emerge de mí al ver a una hormiga subiendo por una pared por dos minutos y medio para luego verla caer habla de una experiencia propia, pero en una dimensión simbólica. Por mucho tiempo, he recolectado y recogido estas ideas y las he colectivizado a través de esta obra...

Así, me opongo al antropocentrismo clasificador y a lo científico como la verdad máxima. Es decir, me quedo en el límite de las dos experiencias: entre el conocimiento sensible y la ciencia dura; entre el misterio de la niñez y

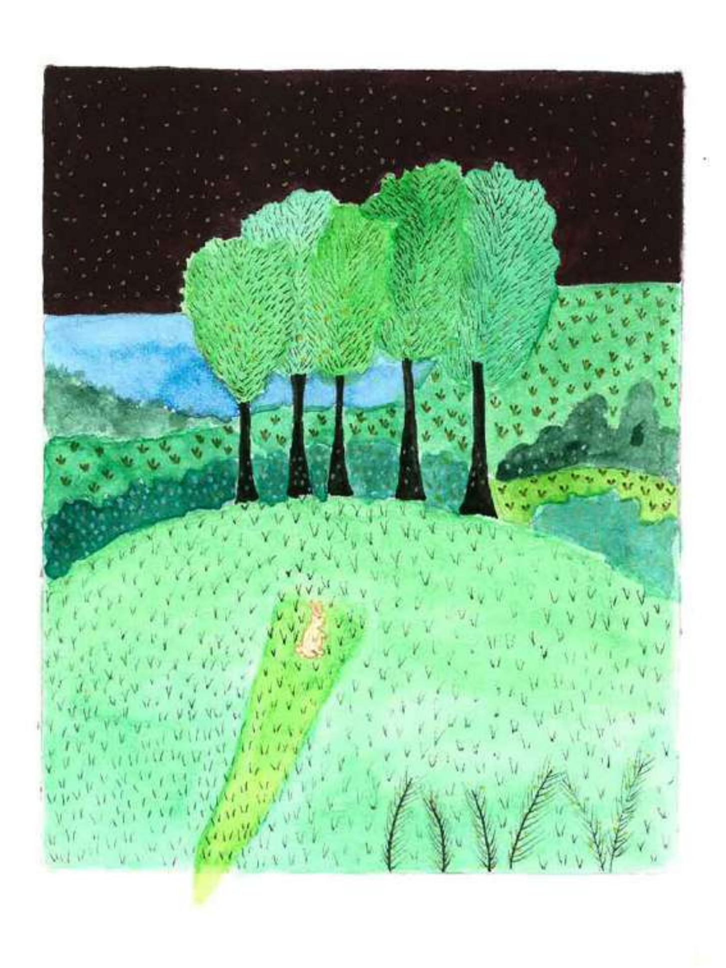
las certezas de la adultez. En conclusión, la pertinencia de mi proyecto radica en el trabajo desde el conocimiento sensible y en base a realización de las obras en base a una sensación indescriptible, la cual a pesar de no ser nombrado, sirve como motor para mi maquinaria creativa y cómo catalizador para la sensibilidad y curiosidad del espectador.

Como dato de cierre siento que estoy entrando al umbral de trabajar con la ternura como postura política. Es un camino que en el futuro puede tomar mi obra. ” – (*Un hoyo en la tierra*, García 2019).

Todas las obras de las no-integrantes de NHormiga, están en mayor o menor medida atravesadas por los temas de naturaleza, tecnología, objetualidad, monstruosidad,



Irina Liliana García
2019
La hoja sobre la hoja
Hoja de árbol sobre hoja de papel
12cm x 12cm



Irina Liliana García
2019
El conejo que cruzó el límite entre la luz y la oscuridad.
Acuarela sobre cartulina.
10cm x 15cm

por esto me resultan expresiones bastante acertadas para definir lo teratológico en el arte.

La obra de Lisbeth Carvajal otra artista que también crece lejos de la ciudad[9] y sus intereses van por un camino similar que los de García. Lo que más me parece interesante de la obra de Carvajal es cómo explora la narrativa de distintas dimensiones paralelas, a través del dibujo o la pintura. Considero que ambas artistas exploran otras perspectivas que no se muestran en estas nociones idílicas del imaginario de naturaleza, sino que precisamente muestran un lado que se expande o esconde y muestra muchos miedos que podemos tener frente a la noción de separación con la naturaleza.

Considero que por su parte Carvajal juega con la imposibilidad de categorización de objetos inanimados y naturaleza o comportamientos que consideramos animales o humanos. La artista tiene varias aristas de su trabajo, lo me resulta más interesante es la mutación de objetos y los espacios naturales llenos de trampas. Creo que juega con ideas de invasión de ambos espacios, el "natural" y el "artificial", espacios o dimensiones que se invaden entre sí. Carvajal menciona sobre su trabajo expositivo:

> "El paisaje diegético creado desde el dibujo, lo concibo como un lugar de experimentación donde el campo se transforma en un espacio místico e indescifrable. A pesar que el espacio no se ve marcado explícitamente por

9 Los conceptos o imaginarios de ciudad y naturaleza que tenemos creo que también pueden ser revisados desde distintos autores. De momento sólo tomo como referencia las consideradas grandes ciudades de Ecuador como son por ejemplo Quito, Guayaquil y Cuenca.



Lisbeth Carvajal
2014
Boceto
Óleo y
grafito sobre cartulina
20cm x 10cm

números, el lugar se envuelve de una esencia matemática y física mediante la construcción geométrica de agujeros en la tierra o la suspensión de cuerpos en el aire. A su vez, la figura geométrica del círculo se reproduce de distintas maneras no sólo en el espacio recreado dentro del dibujo, sino también en el cuerpo de las obras como tal; intentando acercar al espectador a un territorio espiritual -y cósmico, si se quiere-, que por otro lado se manifiesta a través de la confrontación de la mirada del espectador con la de varios animales que aparecen en el paisaje, reflexionando sobre el vínculo inherente del ser humano con el medio que lo rodea." (*El jardín de Hipatia*, Carvajal 2018)

En un tercer lugar en esta narrativa[10] está la obra de Ruth Cruz Mendoza. Lo primero que me trae esta obra a la piel de la memoria es la constante de los fantasmas que pesan y que se graban en los objetos. Hay muchas capas en el trabajo de Cruz, que es muy íntimo y es al mismo tiempo

10 Que no necesariamente se tiene que hacer en este orden.





Página Anterior:

Lisbeth Carvajal
2016
Cacería invernal

Grafito sobre lienzo
102cm x 85cm

Lisbeth Carvajal
2016
El valle de las cataratas. 3:00 a.m.

Grafito sobre lienzo
316 cm x 130 cm.



Lisbeth Carvajal
2016
Serie: Aguas Cerradas
Nado sincronizado N°3
Acrílico y grafito sobre cartulina
25 cm x 11 cm



Lisbeth Carvajal
2014
Serie: Por el favor de Dios
Óleo y grafito sobre cartulina
23 cm x 23 cm

el archivo sentimental de las cicatrices que dejó la crisis en el Ecuador de los años 90. Llena objetos de fantasmas tecnológicamente y así narra la ausencia de una familia que debe migrar para sobrevivir. Considero que esto es un tema que desde la visión del genio se hablaría desde una voz externa o desde un intento neutral que señale un

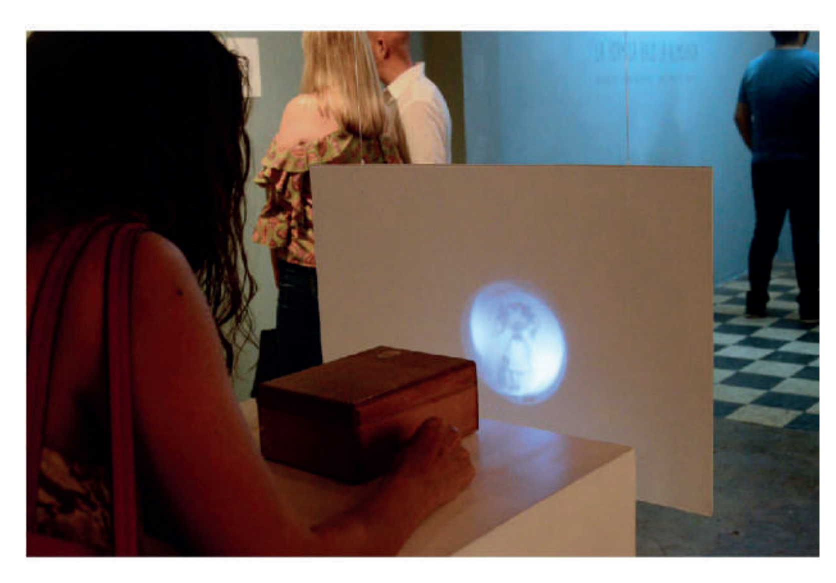
problema social; además el trabajo de Cruz nos muestra lo que significa que un hecho histórico marque tu historia personal. Vuelvo a remarcar un poco de qué temas habla la expresión teratológica o lo teratológico en el arte, los temas que tocan probablemente a muchos, pero de los que rara vez se habla desde cómo afecta íntimamente.

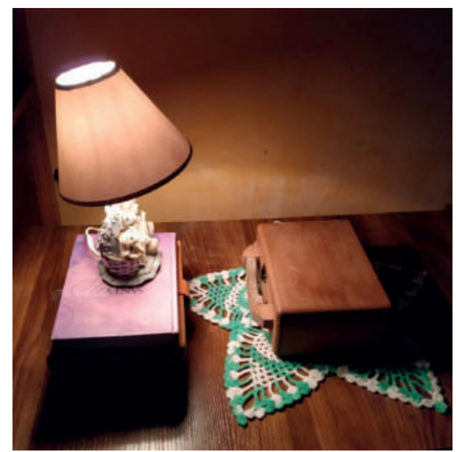
"La palabra completa POSTEMA73 , hace referencia a un suceso de mi niñez que no recuerdo más que por una cicatriz y el relato de mis hermanos. De pequeña, así como muchos niños, tardaba en comer, lo que hacía que terminara sola en la mesa y en mi aburrimiento, me mecía sobre las dos patas traseras de una de las sillas del comedor, esta acción la repetía siempre, hasta que un día de tantas caídas me salió una postema, esta anécdota solo es el pretexto para hablar de la referencia simbólica que lleva consigo una mesa de comedor. Un espacio designado para comer en familia; expertos afirman que este espacio y el acto mismo de compartir en familia los alimentos es beneficioso para la salud, y previene problemas de conducta. Estas teorías sociológicas apuntan a la comunión que se genera alrededor de una mesa, es el momento de placer gustativo, de conversar, de discutir, de saber o conocer sobre las vidas de las personas con quienes compartes.

POST-ema, apunta a la fragmentación del ideal de familia, que se proyecta en las ilustraciones del curso audiovisual *Ingles sin barreras*. Esa idealización que ha sido parte del imaginario de los americanos de habla hispana por muchos años, es la imagen que se vende hasta la actualidad con menor medida, pero que, en la memoria colectiva sigue latente...

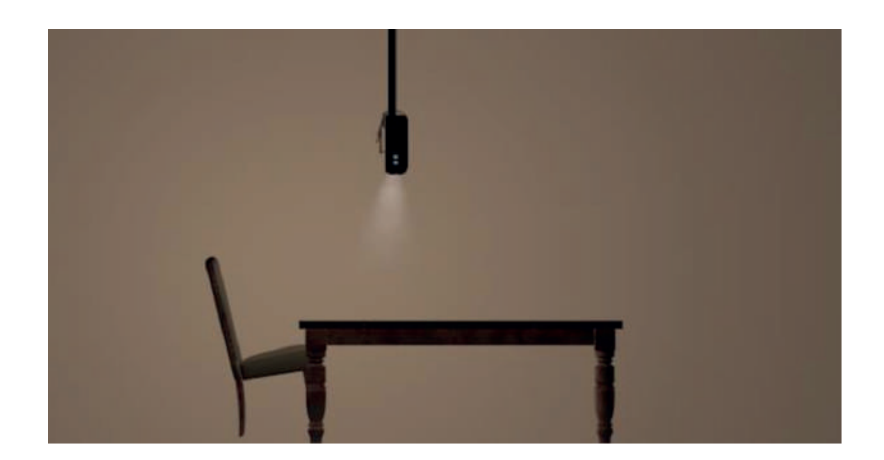
Con esta obra busco empatía, no por la historia que esconde de atrás, sino por el sentimiento que representa, cada subjetividad es distinta y las fibras que se toquen pueden o no detonar en un sentimiento nostálgico. La mañana que terminé la obra, mi madre fue quien la activó después de mí y supe que la obra no era para nadie más







Ruth Cruz Mendoza
2019
What do you do at home?
Instalación.







Ruth Cruz Mendoza
2019
POST-ema
Instalación.

que para ella, sin embargo, sé que, en la colectividad, todos hemos sufrido alguna pérdida o una intermitencia, por lo que creo posible que quien la manipule pueda sentirse identificado." (What do you do at home?, Cruz Mendoza, 2019).

En este extracto Ruth traslada la rotura del discurso de las ilustraciones de la familia perfecta a la mesa de comedor de su casa. Continua en este juego de los objetos se supone deben significar una cosa específica de la cotidianeidad familiar o objetos que tienen una función de actividades familiares en comunidad, pero la realidad socio-histórica que vivió, las va convirtiendo en otra cosa.

La última persona no-integrante de no-colectiva es Daya Ortíz, el trabajo de estx artistx creo que entra en la cúspide de mi pregunta. Más allá de los objetos, es intentar generar ciertas atmósferas, pero atmósferas que son producidas a partir del estudio de la somatización y los sueños. La cantidad de monstruos que existen son innumerables, y que puede ir desde una mujer, hasta lo más abstracto como la soledad. Ortiz se traslada a esa perspectiva de la atmósfera[11].

Ese monstruo abstracto de esa sensación inexplicable que cambia según las situaciones y afecta el cuerpo como el inconsciente, creo que es ese limbo casi innombrable desde el cual Ortiz se posiciona para hablar o como elle lo pone "afectar".

11 De una forma muy simple podría decir que es una forma controlada de este acto del cuerpo sin órganos de Deluze y Guattari o hablar desde la perspectiva del espacio volviendo a la múltiple perspectiva de Viveiros.



Las obras de estx artistx pasan por muchos estadios. Las que más se quedan en mi memoria, además de la propia atmósfera expositiva, que genera la sensación de entrar en otra dimensión, son las referentes a piscinas, donde crea pequeñas preguntas sobre "la vida" del agua en un espacio artificial, y la máquina que destila sangre.

Ortiz escribe sobre su trabajo:

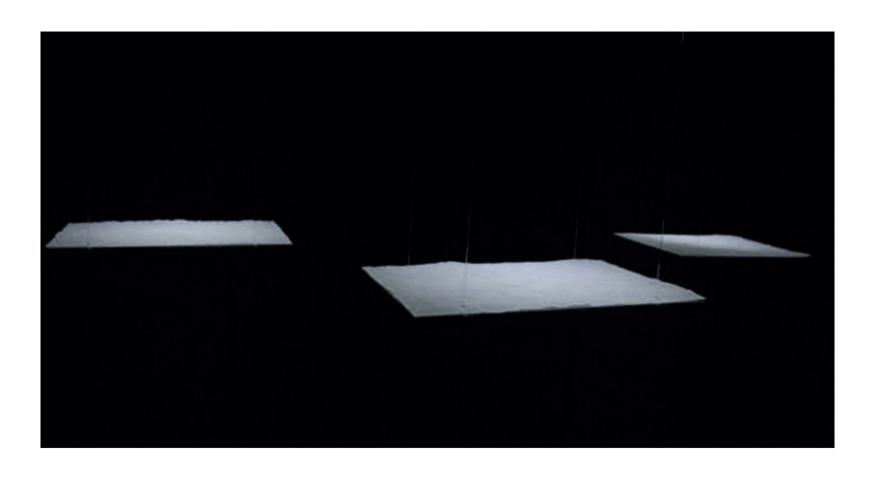
> "¿Cómo puedo hacer posible, que un sonido provoque una respuesta orgánica, sobre un objeto inerte? –Como chorrear, sudar o llorar, por ejemplo- Este sonido, es el que generan los aviones al despegar. La memoria sonora se activa en su presencia, convirtiéndole en ícono de nostalgia. Trabajar el tránsito como significante del duelo.
>
> Recolecté mi sangre durante 8 meses de espera. Dejé de esperar y esa sangre se debía evaporar. La última vez que le vi, en ese entonces, me mostró el lago Michigan." (Disecciones, Ortíz, 2019)

Andrea Alejandro Freire el monstruo consciente.

Alejandro encarna todos los terrores de la sociedad. Posiciona su discurso artístico desde su monstruosidad totalmente consciente, y de la que le es imposible escapar. Alejandro es activista y artista multidisciplinar, sus discursos están innegablemente entrelazados entre sí, su vida, su activismo, su trabajo artístico. Andrea es un hombre trans, negrx, nacido en uno de los barrios más pobres de Guayaquil, no hace muchos años diagnosticado como paciente de VIH. Esto lo menciona él mismx para empoderar esos terrores y hablar, como diría Torrano, del



Daya Ortíz Durán
2014
Deshielo del Lago Michigan
Instalación



Daya Ortíz Durán
2017
La distancia
Instalación

monstruo desde una posición afirmativa y de resistencia al sistema que desecha esta diferencia.

El trabajo de Alejandro es muy vasto, desde el activismo trans, el archivo de la memoria marica de Ecuador, una memoria que "lo humano" no guardaría. Producción de fanzines, poesía, gabinetes de curiosidades, tratar de entender dónde está la memoria en el cerebro, performance, butoh, actuación.

En la presentación de "El escenario de las cosas" Andrea utiliza una serie de objetos y produce sonidos donde va haciendo un paisaje sonoro sobre su vivencia creciendo en el Guasmo, en Guayaquil.

Andrea me hablaba hace mucho tiempo sobre sus estudios sobre lo monstruoso, y cómo era un tema que iba ligando toda su producción. Es quien compartió el video de Torrano que me ha ayudado en el punto de inflexión de mis reflexiones sobre producir desde la diferencia. Cuando quise escribir este ensayo fue a quien primero recurrí y cuando le dije que creía tener una visión irrespetuosa frente a Deleuze y Guattari, porque pensaba que ese mismo discurso que intentaban hacer, se podía encontrar desmenuzado en autores de la periferia. Me envió un mensaje que quiero citar ahora:

> "Amigui, yo creo que los discursos de liberación son producidxs por quienes están ubicados en la alteridad y la periferia como Fanon, pero sólo tienen eco y llegada a otrxs cuándo son enunciados por el ideal de humanidad Deleuze por ejemplo (hombre, blanco, cis, heterosexual, que habla una lengua hegemónica)"




Andrea Alejandro Freire
2018
Construcción de unx criminal Reflexiones sobre la fenomenología
Autorretratos



Registro: El escenario de las cosas

Animismos contemporáneos
en el Campus Sur de la Universidad de las Artes.
2017

Quería presentar a la alteridad-humana en casi toda su totalidad, consciente y resistiendo dentro de todas las prácticas artísticas que puede ocupar rechazando a ser silenciadx. Voy a parar un poco en este callejón, para repasar mi idea del monstruo como sujeto político que se contrapone a la idea de genio en el arte. Hay existencias que son una resistencia y eso es la base de lo que inspira este trabajo.Creo que la consciencia de lo que Alejandro sabe que encarna le lleva a producir desde las múltiples historias de opresión que le atraviesan, y de ese modo conforma la figura de resistencia que se antepone al genio o a lo humano en el terreno del arte; ese genio que se quiere descontextualizar de sus creaciones o acciones.

El monstruo nada separa, es y habla de lo incómodo, pero sobre todas las cosas lxs monstruxs nos enunciamxs desde el afecto, desde la ternura, desde la empatía, no desde la violencia de negar, diferenciar o jerarquizar. Todo esto como posición política dentro de nuestra producción. La ternura y lo monstruoso como posición política.





3.1 El Diario

"Porque yo, una mestiza, salgo continuamente de una cultura para entrar en otra, como estoy en todas las culturas a la vez, alma entre dos mundos, tres, cuatro, me zumba la cabeza con lo contradictorio. Estoy norteada por todas las voces que me hablan simultáneamente.

La ambivalencia por el choque de voces da lugar a estados mentales y emocionales de perplejidad. La lucha interior genera inseguridad e indecisión. La personalidad dual o múltiple de la mestiza está acosada por el desasosiego.

En un estado constante de nepantlismo mental, una palabra azteca que significa «desgarrada entre opciones», la mestiza es un producto de la transferencia de los valores culturales y espirituales de un grupo a otro. Es tricultural, monolingüe, bilingüe o multi- lingüe, habla un *patois*, y se halla en un estado de perpetua transición, la mestiza se enfrenta al dilema de la raza mezclada: ¿a qué colectividad escucha la hija de una madre de piel oscura? "

– Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza. 1987*

Durante mis intentos por definirme y no permitir que me definieran empecé distintos procesos artísticos que de alguna manera, como ya mencioné al principio, sentía que me llevaban a callejones sin salida o por otro lado a temas que podrían ser interminables sin saber si estos me competen o no. A la par tenía mis lecturas que me llevaban a cuestionar qué realmente comprende la identidad, la

representación y por otro lado completamente distinto la idea de la múltiple perspectiva[1].

Volviendo a revisar textos encontré una palabra que me venía repicando en la cabeza: "Los Jíbaros".

Jíbaros o Jíbaras, es la palabra que despectivamente utilizaban los colonizadores españoles o misioneros para denominar a la cultura indígena amazónica Shuar. Yo no soy una persona shuar o de raíces shuar, no intento apropiarme o ubicarme como una persona de esta cultura de ninguna manera. Nací en la costa de Ecuador en Guayaquil, pero esto suele ser bastante irrelevante cuando soy metida en sacos de etiquetas. Por lo tanto, como las etiquetas suelen ser ficciones bastante extrañas, decidí utilizar la palabra "Jíbara" para ubicarme dentro de la ficción identitaria y "Caníbal" por el punto de vista de la antropofagia de Andrade. Los shuar además tienen tradiciones alrededor de lo onírico[2] por lo que decidí nombrar todos estos procesos fallidos de ubicarme en una identidad única como pesadillas.

Nací en una ciudad muy grande que además ideológicamente en su mayoría pretende un blanqueamiento constante a todo nivel y eso no es algo de lo que mi familia le haya escapado. Me quería ubicar entonces en la ficción del colono cercana a mi territorio. Además, a nivel social me parecía gracioso que, en su mayoría, la gente no lograra ubicar mi país en el mapa

1 Esta idea empezó a ser la más seductora al final para escribir este ensayo.

2 Que reconozco no he profundizado demasiado más allá de leer artículos sueltos escritos por antropólogos occidentales. No me adentraré demasiado en la cultura shuar de momento, porque específicamente quería sólo tomar el nombre jíbara como ficción que se ubica en el territorio ecuatoriano.

y me daba cuenta de que se tenía la noción de que Sudamérica todo era una gran selva amazónica llena de plantas raras e insectos, la fantasía natural de los héroes colonizadores. Al igual que de África se tiene la noción de esta sabana gigante.

Caprichos, disparates, y desastres de la colonización y la modernidad.

En esta serie de dibujos copié, en mi estilo de ilustración, una serie de piezas de cerámica prehispánicas que pertenecían a culturas que se encontraban en la costa de lo que ahora se conoce como Ecuador, son la Valdivia, Tolita y Jama Coaque. El escuchar en clase, más de una ocasión la palabra "primitivos" para referirse a culturas prehispánicas de Sudamérica o en general del sur global, me repicaba fuertemente en la mente. Me parecía bastante escandaloso que a 2019-2020 aún se usara este lenguaje en una clase universitaria donde además asistían alumnos sudamericanos. Me llevaba a un choque terrible de identidad, desvalorización e inseguridad, además de que me parecía un discurso político colonial repitiéndose ante mis ojos. Mi primera reacción visceral fueron estos dibujos, para decir que utilizar esta terminología era un error garrafal. Quería demostrar los complejos conceptos visuales que contenían estas piezas a simple vista.

> "Para Bordieu existiría una homología entre los gustos estéticos de los individuos y la posición de clase que éstos ocupan. Esa homología es la que demuestra que el gusto no depende de las cualidades formales del objeto u obra

> de arte, ni de la subjetividad de tal o cual persona, sino del *habitus* incorporados por unos sujetos que sólo en apariencia son individuales.” (Méndez, 2011)

La antropóloga Lourdes Méndez analiza extensivamente desde una perspectiva antropológica cómo funciona el campo artístico y cómo se han ido formando los habitus de este a lo largo de la historia. La considero muy importante para señalar que muchos de los prejuicios o construcciones culturales que se tienen y que parecen apreciaciones individuales son, como repito en todo mi texto, juicios construidos a partir de un comportamiento político-social, y no a partir de subjetividades, como se cree.

El proceso de estas piezas me trajo a mí misma varios conocimientos y preguntas. Sólo el copiar estas figuras me hacía entender que incluso la educación en arte era un proceso de entendimiento desde el punto eurocéntrico. Pensaba que siempre me ha llamado la atención el porqué es tan importante el dibujo de la figura “humana” y “la realidad” dentro del estudio del arte. Desde el Renacimiento hasta hoy, en la educación en arte se vuelve de suma importancia el estudio anatómico humano y las reflexiones que abocan siempre hacia todo lo que sea de perspectiva humana. Me preguntaba por ejemplo por qué esto era así y no podrías graduarte de artista haciendo largos estudios de dibujo anatómico y de la vida de un tiburón o una suricata, por decir alguna cosa.

Sé que el hacer de estas piezas no se puede leer desde una visión de arte occidental, que se le ha atribuido

características espirituales o rituales, pero dibujar estas formas ayuda a entender al menos la estética desde otro punto de vista. Como ejercicio me parecería básico para escuelas de arte ecuatorianas o sudamericanas.

A estos dibujos les agregaba citas de textos, canciones, monólogos o situaciones que aprendía habían sucedido durante la colonización, etc. y que era contenido que iba consumiendo a la par de hacer los dibujos. Una especie de hacer que “los objetos” o la práctica de copiar estos dibujos me hablara, de intentar comenzar a preguntarme por una descolonización del dibujo.

Mientras los hacía, daba vueltas mentales sobre por qué mis referentes no eran válidos o no eran fácilmente comprendidos en este contexto. Lourdes Méndez menciona sobre el ojo y el gusto según Bordieu:

> “Dos años después de este artículo se publica *La distiction. Critique sociale du jugement* (1979) libro en el que Bordieu analiza la disposición estética, entendida como un tipo de gusto, combatiendo la idea kantiana de que existiría un gusto puro y desinteresado que dependería exclusivamente de la subjetividad y de las cualidades del objeto o de la obra contemplada. El principal objetivo del libro es demostrar, a través de encuestas y datos estadísticos, que aunque se comparta la creencia de que el gusto es puro producto de la individualidad de cada persona, de hecho es el resultado de estrategias orientadas por otros y dirigidas hacia otros. El gusto, y en especial el gusto legítimo, tiene una función simbólica y está social y colectivamente determinado. Como accedemos a las obras a través de la visión, Bordieu argumenta que
>
> “*el ojo* es un producto de la historia reproducido por la educación. Es lo que sucede con el modo de percepción artística que hoy se impone como legítimo, es decir la disposición estética como capacidad de considerar en

sí mismas y por sí mismas, en sus formas y no en sus funciones, no sólo las obras designadas para semejante aprehensión, es decir las obras de arte legítimas, sino todas las cosas del mundo, se trate obras culturales que todavía no están consagradas – como hace un tiempo las artes primitivas o, hoy en día, la fotografía popular o el kitsch – o de objetos naturales. La mirada "pura" es una invención histórica correlativa a la aparición de un campo de producción artística autónomo, es decir, capaz de imponer sus propias normas tanto en la producción como en el consumo de sus productos (1979:III)"

The New Jíbara

Otro ejercicio que realicé después de esta serie fue este pequeño video de animación. Es aquí donde había decidido empezar a acercarme a la palabra "Jíbara" desde la ficción y lo completaba como "The New Jíbara" haciendo directa referencia al libro de Gloria Anzaldúa Borderlands: The New Mestiza (1987) y empezando a querer habitar ese espacio de ficción identitaria.

En este video aparece el caimán de la cultura Tolita[3] que había adaptado para la serie anterior cantando un trozo de la canción *La Rebelión* de Joe Arroyo (1986).

La cultura Tolita (600 a.C. – 400 d.C.) fue un asentamiento nativo indígena de la zona norte de costera de Ecuador y sur de Colombia. La práctica de la orfebrería es una de las pocas cosas que aún se rescatan de su historia. También se encuentran vestigios de construcción de cubiertos para comida, entre otras cosas.

3 https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/la-tolita-600-a-c-400-d-c/ (24/04/2022, Información sobre pieza prehispánica Tolita)

Me interesó que luego es donde territorialmente se empieza a asentar el Palenque[4]. No tiene conexión más allá de la coincidencia territorial en distintos momentos del tiempo. Este territorio es donde residen las personas cimarronas, que logran su libertad, antes de la independencia contada históricamente.

Esto en mis mezclas caníbales instintivas, me llevó a pensar en la popularmente conocida canción de salsa, que no puede faltar en ninguna fiesta de matrimonio (primera, graduación, comunión, cumpleaños, etc) latino : *La Rebelión*. La salsa, además de ser uno de mis géneros favoritos de la música, lo considero uno de los más caníbales[5]. Para mí, ritmos como el de la salsa son las orquestas sinfónicas nacidas del sincretismo en latinoamérica. Se basan precisamente en construir su música a partir de los ritmos no occidentales, combinados con jazz o electrónica ochentera.

En la canción de *el Joe* directamente la letra habla de un momento o situación de la historia de la esclavitud. Hay una apropiación antropofágica de esta misma historia, aunque es mundialmente conocida la historia de la colonización y la esclavitud en general, se toma como dato histórico aislado superado, mas no como una realidad que aún hasta el día de hoy sigue siendo la base de estructuras raciales fundamentadas principalmente

4 Los palenques esmeraldeños de Ecuador, fueron lugares de libertad, para evadir la esclavitud durante la colonia, ahí podían recrear su cultura, instituir modelos de organización política y social, y crecer como grupo. Resultaron espacios capaces de impedir el olvido de determinadas prácticas y concepciones del mundo. https://www.lahora.com.ec/esmeraldas/468-anos-del-arribo-de-los-cimarrones-a-esmeraldas/ (26/05/2022, Palenque de Esmeraldas)

5 De nuevo hablando desde lo antropofágico de Andrade.

durante la modernidad europea. Es incómodo para la voz hegemónica escuchar esto, y que se vuelva a traer a colación una y otra vez porque hay algo que al que es dueño de privilegios no le gusta escuchar. La historia no es una compilación de hechos aislados que aprendemos en una clase y luego citamos o usamos. La historia es un caldo de cultivo que está vivo y su producto nos sigue hasta el día de hoy.

Joe Arroyo crea *La Rebelión* y la esconde entre la salsa y una historia de amor, creando un hit musical que es conocido prácticamente por todo el continente. Arroyo lo introduce en la historia "viva" como salsa, la que muchas veces queda fuera de los libros. Además, enuncia *La Rebelión*, no posicionándose como víctima indefensa, sino desde la voz de lucha que en realidad fueron los negros del palenque y haitianos los primeros pueblos libres de la colonización, sin ser atravesados por intermediarios criollos (hijos de españoles nacidos en América, que "guían" las independecias republicanas).

En el momento de hacer este video mis referencias no estaban fijadas exactamente en Ecuador y también utilicé distintos referentes históricos como *El negro de Banyoles, La venus de Hotenttote* y la pintura de castas que aún se expone en el Museo de América, porque era mi interés inminente en ese momento entender cómo la ciencia también había sido partícipe de la construcción de estas estructuras raciales.

Sirenas

Llevo varios años dibujando estos híbridos *cyborgs* de sirenas con cabezas de gramófono. Han resultado producto de una especie de escritura automática. Sé que siempre surgen en momentos donde siento que personalmente no encajo en el canon de belleza.

Esta serie en específico es parte de un proyecto que no fue concluido, o tal vez fallido. Una de las cosas que notaba al caminar por las calles de esta nueva ciudad era la poca representación o lugar de identificación que pudiésemos tener en general migrantes y, en lo que respectaba a mí, la parte de migración latina. No es fácil encontrarte en un lugar tan ajeno y hostil, por eso empecé a dibujar estas variantes de sirenas que cantaban canciones de distintas partes de Latinoamérica. Mi plan en realidad era poder pegarlas por distintos lugares del espacio público.

Sé que cuando las hice más allá de pensar en cyborgs o monstruos marinos, pensaba en criaturas que podían viajar[6] por el océano llevando música con ellas, lo relacionaba mucho con experimentar una forma de performar la cultura en distintos espacios. Luego como referencia me pareció muy curioso relacionarlo además como parte de la mitología que se repitió para América, la que ayudaba a alimentar más la construcción de la otredad. El mismo Cristóbal Colón pensó haber visto sirenas en la costa de Haití y quedó espantado, ya que lo que había visto eran manatíes[7].

6 Haciendo referencia metafórica sobre las migraciones forzadas en la colonia o que existen aún hoy en día.

7 https://www.dw.com/es/el-mito-de-las-sirenas-pueden-las-antiguas-leyendas-


Debe ser que
rezo bajo que mi
Dios no
me escuchó

El Gabinete de curiosidades de Belisario González

En esta curiosidad constante que tenía sobre cómo funcionaban las estructuras de la ciencia construidas en la modernidad vi que la llamada historia oficial y la filosofía que cimentaba o justificaba bases de muchas atrocidades que se repiten a diario. Veía cómo estaba todo lleno de las grietas que se presentaban en relación a las *identidades esquizofrénicas* y me empecé a fijar en el concepto de Gabinetes de curiosidades. Cómo estos lugares de almacenamiento simbólico del conocimiento y que dónde estuviesen ubicados también era parte de ese discurso histórico - social, igual que el de los grandes museos del mundo.

Los gabinetes de curiosidades, son estos muebles o espacios donde los nobles o científicos europeos iban coleccionando distintos objetos de diferente índole traídos de diferentes partes del mundo. La parte que me interesaba de esto era que era otra forma de reafirmar la idea de que había un lado que era el que estudiaba y había otro lado que era estudiado. Todo lo que se desprende de esto, la ilusión del punto de vista neutro, quién tiene la posibilidad de narrar, etc. Pero además me causaba mucha curiosidad la idea de cómo ese punto neutro construía lo que se suponía como verdad y como mentira, incluso inventando muchas cosas inexistentes.

Empiezo a hacer los pequeños dibujos de este gabinete porque me empieza a interesar "la mentira" y el humor

proteger-a-las-verdaderas-sirenas-del-mar/a-18397578 (19/03/2022, Información más ámplia sobre las sirenas y el comentario de Colón)

que se podía encontrar en momentos históricos. En particular momentos históricos o canónicos que viniesen de mi propio territorio. Pensaba en cómo el sistema se repite en distintas escalas como fractales, pensaba en esas pequeñas historias heroicas que nos vamos contando colectivamente y van construyendo nuestra identidad.

Belisario González era mi bisabuelo paterno, mi familia de ese lado tiene muchos personajes e historias rastreables y reconocibles[8]. Me era importante incluir también este lado de mi mezcla familiar, porque también es parte de las complejidades de la identidad esquizofrénica. Empecé estos pequeños dibujos a pequeña escala, con la idea de que fuera un gabinete portable.

Prólogo por Ailis Van Le Mord

Cuando escribí este prólogo estaba centrada en cuestionar toda idea de categorización e identidad como categorías inamovibles y empezar a cambiarlas por mentiras que cuestionan en sí el hecho de lo que consideramos una verdad o incluso verdad científica. Lo escribí no mucho después de haber creado el gabinete de curiosidades de Belisario González. En ese momento, reconozco ahora que, lo que sucedió fue que entendí que era muy risible, para mí, la idea de identidades o discursos nacionales como preceptos inapelables. Pensé

8 Es el lado que se podría rastrear de una ascendencia española, por eso la historia de la mayoría de los hombres de este lado de mi familia está bastante presente en la narrativa o identidad de la familia. No de una manera consciente, simplemente como acto reflejo de lo que es importante para el sistema.

entonces en la idea de documentales y al mismo tiempo en el género contrario dentro de la comedia "Documental Falso"[9].

Elegí la figura de Humboldt porque era otra figura que cubría parte de la historia ecuatoriana, quería poner en tela de juicio de nuevo la figura del héroe/explorador/científico que nos viene a explicar a los "salvajes" cómo funciona el territorio que ya conocíamos. Pensaba en un personaje trans de nuevo pensando en estos monstruos para el sistema y me gustaba la idea de retomar el asunto onírico shuar como pesadillas que servían para viajar en el tiempo a distintas épocas. Me inspiró además que en este momento conozco acerca del caso Sokal:

> "En 1996 *Social Text*, revista académica centrada en estudios culturales, publicó el artículo *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*, de Alan Sokal. Este artículo había sido redactado por su autor a modo de broma y engaño.
>
> Plagado de sinsentidos, el artículo fue aceptado por la revista posmoderna, y confirmó así las sospechas de Sokal: estas publicaciones aceptarían cualquier cosa que sonase bien y estuviese dentro de su línea ideológica. Poco después de su salida al público, Sokal admitió que se trataba de un engaño y reveló sus motivos…
>
> Pero esto no acaba aquí. En 2005 tres estudiantes del MIT gastaron una broma pesada a una escena académica que consideraban plagada de intereses económicos. Para Jeremy Stribling, Dan Aguayo y Max Krohn, muchos congresos científicos se organizaban con el objetivo principal de aprovecharse económicamente de los investigadores jóvenes ansiosos por *hacer currículum*. Es por ello por lo que los tres jóvenes desarrollaron un programa informático de IA que generaba artículos académicos automáticamente mezclando frases y tecnicismos aleatorios de otros trabajos. La polémica estalló cuando uno de esos artículos fue aceptado en una conferencia de informática ese mismo año."[10]

9 "Mockumentary" palabra en inglés que es como conozco este tipo de comedia documental.

Creo que una clave muy importante del pensamiento crítico es el humor, y la capacidad que tenemos de reírnos de nosotros mismos en casos que lo ameriten. Creo que una de las preguntas constantes que debe hacerse la academia y una facultad de arte debe ser qué tanto potencia los mundos individuales de los artistas que en teoría está educando y qué tanto sólo crea figurines que repiten un mismo discurso que pueda entrar en el sacrosanto sistema establecido, reconocible, legible que reafirme las mismas posiciones de poder de este. Este prólogo es un ejercicio sencillo donde entro en el juego de Sokal.

Ay mama Inés

Es un texto que hice a la par del taller de escritura Palenke que realicé con la escritora ecuatoriana Yuliana Ortíz Ruano. Con este taller llego a lecturas importantes como *"Piel Negra, Máscaras Blancas"* de Fanon y que me llevan a pensar de nuevo en mirar el lado negro de mi familia, mientras hablo del choque cultural que sucede al llegar a vivir a Bilbao. Respondo entonces a una curiosidad que llevo escondida en la parte de atrás del

10 https://theconversation.com/25-anos-del-escandalo-sokal-la-culpa-de-todo-la-tienen-los-posmodernos-159271
(26/04/2022, Información sobre el caso Sokal)

cerebro, hablar sobre el color de piel de mi madre y lo que eso me ha significado socialmente. Por qué ella no lo ha reconocido como tal y lo que esto implica en una sociedad como la guayaquileña.

Mezclé muchas reflexiones porque todo se vuelve un cultivo de contradicciones propio del sistema pues, aunque soy una persona migrante y sudamericana[11], reconozco que las características que me permiten acceder a la Universidad en España son, en realidad, efectos de ser una persona colonizada y en gran parte occidentalizada, que puede hablar lenguajes académicos. Que además reconozco que estas características las obtuve gran parte por la influencia de mi madre, que a más de ser una mujer negra, es una académica con gran desconexión de lo que podría ser su negritud.

Me es un poco dolorosa esta reflexión, pero de suma importancia porque de alguna manera pretendo explicar no sólo como la colonización se permea en nuestras relaciones y nuestro cotidiano, sino además que no existen los puntos de vista neutrales por más que lo intentemos y que la Academia no es para nada un lugar de contenido o de perspectiva políticamente neutra, es una institución que profesa el discurso eurocéntrico, por tanto es una herramienta del sistema colonial.

> "Ese acceso no estaría sólo condicionado por el hecho de disponer de un capital económico, sino también por un conjunto de disposiciones interiorizadas por las personas y transmitidas por la familia y la escuela. Esas disposiciones se detectan en las formas de mirar una obra, en los gustos estéticos, en los comportamientos en el espacio museístico, en la manera de hablar de una obra, de interpretarla, de aprehenderla , etc., y no son producto de capacidades individuales sino resultado de cómo las personas interiorizan los esquemas de pensamiento, de percepción y de actuación en vigor en el espacio social." (Méndez, 2011)

11 Que no es para nada el mismo caso para todas las estudiantes migrantes del llamado sur global, o se pueda leer a través de mi experiencia personal al resto.

VOLCÁNICA

En Bilbao se encuentra la organización de difusión periodística social Ecuador Etxea, conformada por inmigrantes ecuatorianos, Evelyn Morales y David Buitron. Al conocer su trabajo y las posibilidades de hacer eventos tanto online como presenciales, aunado a la conexión de origen que teníamos me inspiraron a hacer un trabajo que también tenía que ver con mi deseo de expresar que no hay forma monolítica de determinar el pensamiento sudamericano, incluso el ecuatoriano, siendo Ecuador un territorio tan pequeño.

VOLCÁNICA fueron dos ciclos de conferencias sobre arte, feminismo y decolonialidad desde voces de Ecuador, que realicé en 2021, con el apoyo de Ecuador Etxea. Realicé una curaduría extensa de distintas investigaciones, proyectos y trabajos artísticos en torno a estos temas que menciono, donde lxs autorxs de estas charlas tenían en común que alguna parte de su proyecto tuviera conexión con el territorio ecuatoriano. El primer evento fue en mayo, el segundo en octubre, cada uno duró 4 días y cada día tenía 5 charlas. Todas se pueden seguir viendo en youtube.

Mi objetivo era resquebrajar la idea del pensamiento monolítico sudamericano, con el gesto de apuntar a todos estos investigadores y artistas que se encontraban en mi territorio de origen. Además de visibilizar los complejos trabajos que se realizan, muchos o casi todos de forma independiente. Visibilizando además lo necesario que es que cada individuo hable desde lo que representa su corporalidad socialmente.

Defectos Ocultos

Luego de escribir la primera versión de *Ay mama Inés,* conozco a Angie Farfán y su investigación *Tecnologías coloniales de la blanquitud*. Ella me va mostrando, además de su investigación, distintos archivos de personas esclavizadas que realizaron algún proceso jurídico en Guayaquil durante la colonia. Esto me lleva a realizar una serie de retratos de personas que conozco en la actualidad ya sean amistades o familiares y en la parte de abajo del retrato coloco un nombre de los archivos que Farfán me comparte. Este proyecto ha tenido varias capas. Tuvo una primera exposición en Buenos Aires en el Balcony Festival donde se proyectaron en edificios de la ciudad. Luego de esto escribimos juntas el texto que está marcado en el código QR para el libro de *Racismos en Ecuador*. No creemos que el proyecto esté cerrado completamente, aunque se encuentre en pausa.

La conexión con Farfán, además de ser un experimento de algo que creo clave en la Máquina Teratológica que es mezclar distintas disciplinas en favor de otro tipo de investigaciones, también me hizo entender la importancia de investigar la colonización de forma situada. Entender lo que sucedió específicamente en Guayaquil, me dio luces para entender temas esenciales para la forma en la que leemos el discurso social y cómo este cambia al enfrentarlo en otro territorio.

Tunda que entunda o patrona de los reclusos

Esta es una obra que bebe directamente del libro de Ibsen Hernández "Te daré una tunda" donde realiza una relectura del personaje de mitología afro-ecuatoriana. Hernández transforma a la Tunda diciendo que en realidad es un ser que ayuda a los cimarrones en su camino a la libertad. He decidido intervenir un viejo retablo de una virgen, conseguido de segunda mano en un pueblo cercano a la ciudad de Barcelona en España. Intento con esta acción, reivindicar como hizo Hernández, haciendo alusión a esta necesidad que existió durante la colonia de "ocultar" deidades de culturas africanas detrás de vírgenes católicas. Patrona de los reclusos es el título de una canción de los Latin Brothers dedicada a la virgen de la Merced, la deidad que representa en el sincretismo a Obatalá.



4 A manera de conclusión: Un sueño dulce en medio de las pesadillas

Este es mi último ejercicio y casi no lo incluyo, pues fue hecho en un contexto muy ajeno al de este TFM. Este trabajo entre muchas cosas me hizo pensar en una canción de Skunk Anansie llamada *Intellectualise my Blackness*. Pues más allá de ser parte de esta otredad, de pronto me entró la angustia de encontrar en la misma esquizofrenia de la identidad única, qué favor hacía yo misma intentando sistematizar mi propia identidad o forma de ser para un sistema eurocéntrico. Un montón de espejos se caían, Alicia se tropieza y se corta los dedos mientras Neo empieza a glitchear y se ve como el agente Smith.

Mi migración y todos estos distintos procesos además coinciden con la pandemia mundial, y todos los revolcones que hemos recibido de entender la vida de otro modo. Entro en el máster en 2019, para terminarlo en 2022. En ese tiempo no he vuelto a mi territorio, no he visto a mi familia, en fin que todo este trabajo ha estado atravesado además por una serie de dolores y cambios extraños que me llevaron a perder toda esperanza en lo que hacía. Además de aborrecer el sistema en el que me encontraba y me hundía en preguntas de si realmente valía la pena continuar a pesar de todo.

En medio del caos, siempre he tenido suerte y muchas luces de personas que me han hecho ver que, aunque no lo parezca, sí hay cosas que tienen sentido. En 2021 me invita Arrate Hidalgo a participar en el proyecto de Borradores del futuro como ilustradora[1]. Este proyecto comienza a remover cosas en mí y finalmente en 2022 realizan un evento de una semana donde llegó a conocer a la escritora mexicana de ciencia ficción Gabriela Damián, ganadora del premio James Tiptree. Con ella realizo el taller de *Arqueología de la imaginación* que da como resultado final este relato. Los ejercicios que parecían al azar daban a la final a denotar algo que era muy importante para nosotros individualmente y luego a partir de eso construiríamos un relato que fuese un futuro deseable para nosotras.

Sin darme cuenta desplegaba mis intereses por cómo aprendemos, qué nos nutre imaginativamente, hacia dónde va realmente dirigido el papel de les artistes en un sistema profundamente enfermo y en declive. Entendía que me seguía gustando e interesando investigar, estudiar e imaginar aspectos distintos de la sociedad, que en realidad lo que aborrecía era el sistema segregacionista de las instituciones que forman el sistema capitalista. Esa misma segregación latente de la colonia, que no sólo te impide escuchar otras voces, sino que te cerca con alambre de púas completamente la imaginación.

Mi relato contenía un deseo de un nuevo sistema de aprendizaje y de revisión de las estructuras de cómo *construimos* el conocimiento. Era un ejercicio corto, que a la par de hacerlo iban surgiendo más preguntas, sobre

1 https://borradoresdelfuturo.net/

cómo yo misma he interiorizado formas de control del sistema para que se produzca ese conocimiento.

Damián me regaló la posibilidad de entender que la ficción sirve para imaginar sistemas posibles y deseables. No sólo repetir como máquinas ficciones que ya hemos escuchado. Precisamente vengo dándole vueltas al tema de la necesidad de cuestionar las estructuras de qué consideramos arte y qué no, qué consideramos conocimiento y qué no, la necesidad de escuchar otras voces, escuchar a lxs monstruxs, porque necesitamos dejar de pensar de forma androcéntrica, porque son las ficciones las que nos pueden permitir ver otras formas de vivir.

El sistema en el que vivimos actualmente fue producto de la imaginación de alguien o de muchas personas, vivimos en un producto enfermo de la imaginación colonial que desembocó en el capitalismo. No podemos seguir deseando, educando, y castigando dentro de un sistema que nos tiene en el abismo. Dentro de esto, los artistas no somos un anexo completamente loco e inútil para la sociedad. En especial artistas que vienen de las periferias más devastadas de la tierra. No somos meros productores de objetos o dossiers en masa, u otra barda alta del segregacionismo cultural. Somos las personas que pueden imaginar otras formas de vivir. Lo que me resulta sobremanera necesario y urgente en estos momentos.

A falta de una molotov: Sobre las acusaciones de nostalgia y lo que esa acusación esconde entre líneas.

"I'm inferior? Who's inferior?
Yeah, we need to check the interior
Of the system that cares about only one culture
And that is why
We gotta take the power back"

Take the power back, Rage Against the Machine.

En el libro *Building for Hope - Towards an Architecture of Belonging,* de la arquitecta siria Marwa al-Sabouni, cuenta que mantiene conversaciones de distintos temas sobre la modernidad con su hija de 15 años. Al-Sabouni habla sobre lo desastroso que es a día de hoy haber perdido tanta arquitectura, que era la conexión de la cultura de un país o comunidad, a causa de la guerra, y las implicaciones dentro de lo que simbólicamente esto significa para el que "pierde" y el que "gana" en la guerra. Su hija, a pesar de ser "niña-de-guerra"[2], acusa a la madre de que su crítica a la modernidad es mera nostalgia. La arquitecta explica entonces lo diferente de las generaciones y contextos entre ella y su hija. Para luego aclarar que ella sabe que su discurso no parte de la nostalgia, sino de que la modernidad representa una desconexión con un legado.

2 El texto lo leí originalmente en inglés, entonces he traducido "war-child", que son niñxs que su infancia sucedió en medio de la guerra. En este caso los bombardeos a Siria.

En el libro, ella intenta responder a una pregunta que me parece bastante descabellada que se le haga a ella precisamente[3]. Cómo construir después de la guerra, y contesta hablando de distintos pasajes de lo que psicológicamente representa la arquitectura ya sea para una familia o un país o ciudad. En el primer pasaje donde se presenta esta conversación con su hija, habla de la *continuidad* o el derecho a esta que es una de las cosas que genera arraigo o sentido de pertenencia. La arquitectura no sólo te hace sentir bienvenido, sino habla de cómo muchas cosas que se destruyeron en Siria, no eran cosa de un momento pasado o que viviesen en un museo o ruinas que igual se hubiesen caído, convivían en estos lugares, menciona lugares como Palmyra, La gran mezquita de Aleppo o Nimrud, eran parte del día a día de personas de nuestra época y eso les permitía vivir rodeados de propio legado.

Al mismo tiempo critica las palabras *legado* o *herencia* y aclara que tanto locales como foráneos permitieron que estas categorías caigan sobre lo que era su mundo. Estas categorías son las que luego permiten pensar que geopolíticamente no es importante preservarlas, lo que esto simboliza y las vidas alrededor de esto.

He tenido varias conversaciones con amigas vascas sobre la música que escucho como salsa, reggeaton, cuando estoy triste me gusta escuchar cumbias o bullerengue[4]. No es que yo no haya sido una adolescente

3 Destruyen su lugar de origen, y luego le preguntan cómo cree que se debe construir después de la guerra.

4 Petrona Martínez específicamente, que fue lo que luego generó estas conversaciones con mis compañeras.


FLORECITA
ROCKERA

globalizada de Britney Spears, Spice Girls, The Smiths, Pink Floyd, New Order o The Cure, pero estos otros géneros musicales también me hablan y son tan actuales como cualquier grupo de hoy en día o de hace un par de décadas. No obstante, leer a Al-Sabouni me hizo recordar qué intentaba explicar por qué me molestaba que si yo escuchaba ritmos atribuidos a Latino América, las palabras que brotaban de sus bocas siempre fuesen "Ancestros o ancestral", "Ritual", "Primitivo", "Místico", "Folklore" caían de nuevo en decirme que no era una situación ofensiva, sino de respeto y podría disfrazarse así, pero tenía varias ideas en mi cabeza que no había resuelto al respecto. La primera era preguntarme si acaso mis interlocutoras no habían tenido ancestros o rituales, porqué cosas que para mí eran bastante actuales caían en categorías que sonaban a pasado, cuando eran muy actuales, de personas que siguen vivas y produciendo música.

Me hizo pensar en estas categorías modernas de *pasado* que ponen en un imaginario de un pensamiento que no avanza o ya no existe y que invita a dar a entender una desconexión o incomprensión con este. Lo que denota un discurso de algo que no "continúa". No es nostalgia, este concepto implica la añoranza de algo que ya no existe, que en realidad lo que fuerza es a una comprensión muy reducida del mundo y qué muchas otras "continuidades" existen.

Creo que parte de los conflictos y heridas que surgen en relación ya sea a crear un pensamiento decolonial o un pensamiento que se fuerce como único, es la idea

de que aunque artistas o pensadores que se consideran periféricos reclamen situaciones de la desconexión forzada con culturas pre-hispánicas o arte del llamado sur global actual, es también la idea de que a la visión eurocéntrica[5] le parece que esto plantea un "rescate" de algo que se ha perdido y a ver si llamamos a Indiana Jones, cuando es pensamiento que sigue muy vivo y sólo hace falta escuchar, no necesita operación de rescate.

En ese sentido Marwa Al-Sabouni también menciona un tema, aunque en relación a la arquitectura, que Fanon también trata lo que venga después, lo que se construya no puede ser de cara a probarle nada a occidente. Está el fantasma de empezar a construir ciudades como Dubai en este caso. Lo que se construya, tendrá que ser importante y funcional para ellos como comunidad, no en miras de probarle nada a sus enemigos. Lo mismo exhorta Fanon en su libro, a quitarnos el deseo de querer probarnos ante el sistema blanco-eurocéntrico, sin embargo Al-Sabouni explica a manera de reflexión a partir de su experiencia de vida, que entiende que esto no es tarea fácil si hay un sistema mundial con mucho poder que no sólo te rechaza, sino además te niega y violenta creando una crisis de identidad terrible.

Es parte primordial no sólo del arte, sino de la educación en este que se permita a cada individuo tener una continuidad de su legado, de hecho apoyar a que este se desarrolle o perecer en el tiempo y rendirse a la comodidad mental que reproduce un sistema que violenta y borra.

5 Que sigue siendo a día de hoy la que tiene el control del capital cultural mundial.

Esto me hace volver a pensar en el cuento de *Los que se van de Omelas* de Ursula K. Le Guin que presenta este mundo ideal, sin problemas, pero que todos en Omelas saben que es a costa del sufrimiento de un ser humano. Pienso que si nos entregamos al absurdismo burocrático por completo de lo que creemos conocimiento, porque es más cómodo vivir de ese modo sin pensar que eso puede costar la explotación o exclusión de otros, no nos separa mucho de militares[6] cumpliendo órdenes en guerras sin sentido. Además de no entender que es una fórmula para terminar mordiéndose la cola.

Debo reconocer que para mí no estuvo tan claro, y tal vez sigue sin estarlo, cuál es mi *legado*. Pero cuando escuchaba estereotipos negativos o categorías que reducían su valor a nivel cultural de lo que podría ser ese legado, me surgía una enorme rabia por defenderlo. Pensaba según leía a esta arquitecta, que hay una presión muy fuerte que lleva a intentar encajar en la cultura hegemónica occidental[7], pero luego cuando vieron su legado destruído por los bombardeos supieron realmente el valor de lo que tenían y ya había desaparecido sin remedio.

Es cierto que este juego de definiciones me ha llevado a criticar tanto el definir, como el no-definir. El quiebre de toda la investigación fue cuando estaba haciendo esta serie de ejercicios que conformaron el diario y no lograba definir uno solo como el más importante, fue cuando Yuliana Ortíz en el taller de Palenke que hice con ella,

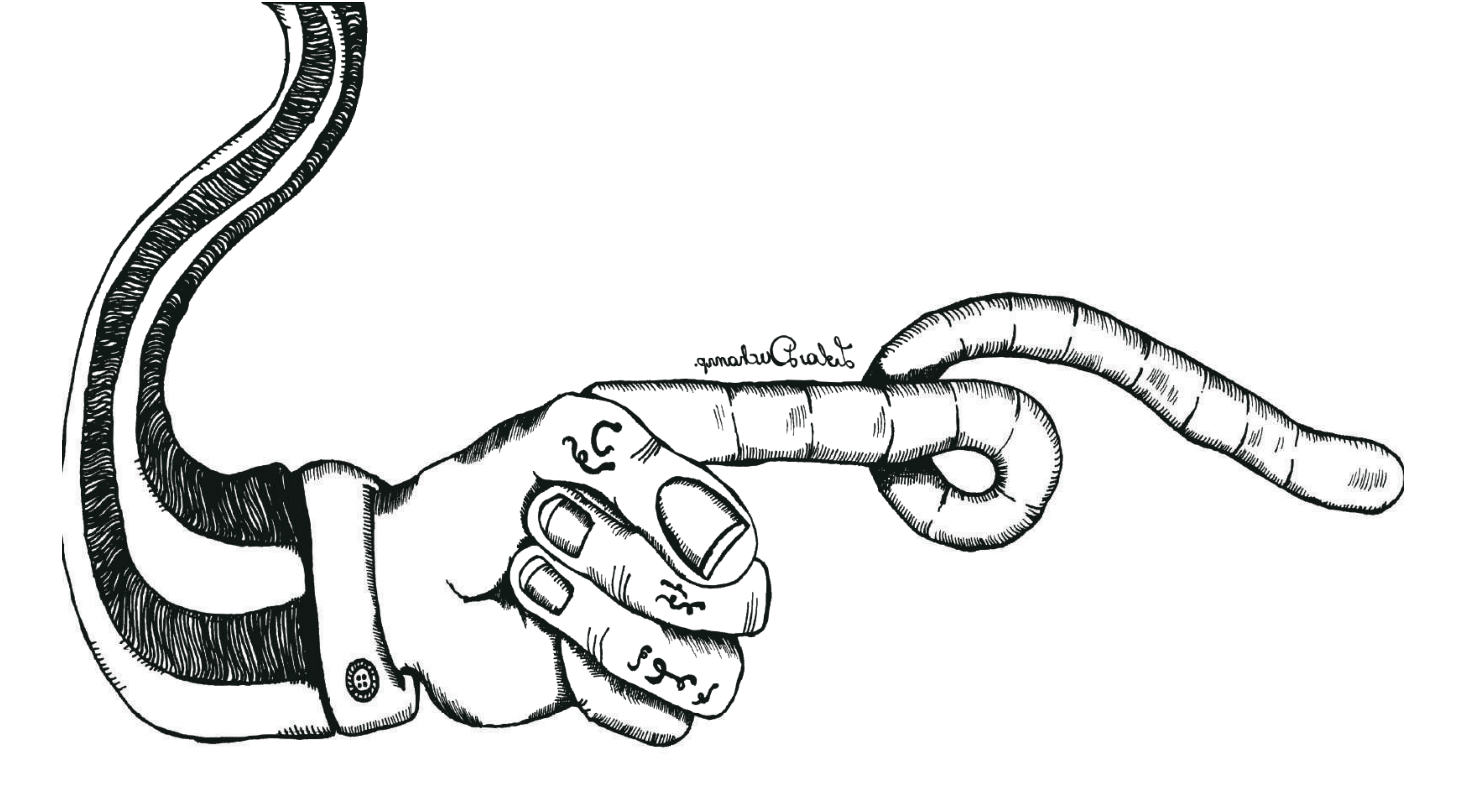
6 Militares, desde una connotación negativa de un ser humano que mata a otros seres humanos sin preguntarse por qué lo hace. Lo aclaro porque sé que hay personas que no consideran negativa la milicia, yo sí.

7 Costumbre que se implanta con el sistema colonial.

hizo el comentario sobre que el asunto es que la historia no es lineal nunca, sino que es un caldo de cultivo.

Es donde empiezo a pensar que definirme de una sola manera es imposible. Luego lo refuerzo con la idea de Ursula K. Le Guin con la teoría de la bolsa de transportar ficción, que menciono previamente. la autora explica que hay dos formas de contar historias o de ver el mundo. Están las historias donde hay un gran objetivo o una meta donde llegar y siempre está la narrativa del héroe que llega a ese objetivo. Describe esto explicando a los cazadores en la prehistoria que salían en esta gran aventura de la que volverían victoriosos. Y, por otro lado, hay otra forma de hacer una historia que es "la bolsa recogedora o de transportar". Ésta genera miles de momentos de sorpresa o pequeñas historias que se van recogiendo todas en una bolsa. Esta última siendo la forma en que las mujeres o personas feminizadas contarían una historia.

Hay muchas partes de ese caldo que sí son un legado, y que debo descubrirlas, tener el espacio para hacerlo para poder conservarlas y cuidar del bombardeo antes que sea demasiado tarde.



Agradecimientos

Muy en especial a mis padres, Marta y Vicente, que siempre han alentado y alimentado esta máquina a seguir. Que han tenido que ver partir este ser muy lejos más de una vez sin saber muy bien si iba a volver.

A Txaro por la guía, por reconocerme, por verme y no hacerme sentir pequeña o invalidada.

Amaia González, también amiga y académica de la sociología que ajustó a detalle este texto.

A las amigas que he hecho y se volvieron familia en Bilbao, que sin su cariño y cuidados me hubiese rendido hace mucho tiempo atrás y estaría muy perdida hoy. *I cannot stress this enough*. Amaia, Silvia, Eva y Arrate.

A Ecuador-Etxea, Angie Farfán, Yuliana Ortíz, Gabriela Damián, Silia Aguilar, Andrea Alejandro por existir, por los breves momentos de escucha y las recomendaciones.

A Pablo, Araceli, Max y la pesquera porque si no me hubiesen querido y adoptado tan rápido tal vez no hubiese cerrado este capítulo ahora.

A mi hermana Gabriela y mi primo Fernando por siempre estar de algún modo presentes.

A lxs lectorxs y correctorxs esporádicxs de estos textos. Con quien haya podido hablar de manera distendida sobre mis orquestas mentales sin aburrirle y a quienes estuvieron brevemente apoyando este caminito.

A las artistas y colectivas ecuatorianas citadas.

A mí, por sobrevivir al apocalipsis.



Bibliografía

Adichie, C. N. (2018). *El peligro de la historia única*. Literatura Random House.

Ahmed, S. (1999). `She'll Wake Up One of These Days and Find She's Turned into a Nigger'. *Theory, Culture & Society*, *16*(2), 87–106. https://doi.org/10.1177/02632769922050566

Al-Sabouni, M. (2021). *Building for Hope*. Thames & Hudson.

Anzaldua, G. (2012). *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books.

Autores, V. (2022). *El tercer mundo después del sol: Antología de Ciencia Ficción Latinoamericana. Compilada por Rodrigo Bastidas Pérez (Minotauro Laberinto)*. Minotauro.

Carvajal, L. (2018). *El jardín de Hipatia*. Universidad

de la Artes Ecuador.

https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/6/browse?type=author&order=ASC&rpp=20&value=Carvajal+Vera%2C+Deisy+Lisbeth

Castro, E. V. de. (2011). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural* Katz Editores.

Cruz Mendoza, R. (2019). *What do you do at home?* Universidad de las Artes Ecuador. https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/177

Colectivo Ayllu. (2018). *Devuélvannos el oro*. Colectivo Ayllu.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1977). *Anti - Oedipus: Capitalism and Schizophrenia.*

English Translation. Amsterdam University Press.

de Andrade, O. (1999). Manifesto antropófago. *Nuevo Texto Crítico*, *12*(23–24), 25–31. https://doi.org/10.1353/ntc.1999.0017

Fanon, F. (1952). *Piel Negra, Máscara Blancas*. Éditions du Seuil.

García, I. L. (2019). *Un hoyo en la tierra*. Universidad de la Artes Ecuador.

https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/6/browse?type=author&order=A

SC&rpp=20&value=Garc%C3%ADa+Montiel%2C+Irina+Liliana

Gorriñobeaskoa, U., & Txapartegi, E. (2021, 23 mayo). *25 años del escándalo Sokal: la culpa de todo la tienen los posmodernos*. The Conversation. Recuperado 26 de abril de 2022, de https://theconversation.com/25-anos-del-escandalo-



sokal-la-culpa-de-todo-la-tienen-los-posmodernos-159271

Guin, U. K. L. (2019). *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Adfo Books.

Haraway, D. (1984). *Manifiesto Ciborg*. https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf

ILECA. (2020, 10 diciembre). *Charla: «Animalidad y Monstruosidad en debate» por la Dra. Andrea Torrano* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=73QZLgDoEes&t=1s

Irina Liliana Garcia Montiel. (2019, 26 agosto). Arte Contemporáneo Ecuador. Recuperado 23 de mayo de 2022, de https://artecontemporaneoecuador.wordpress.com/irina-liliana-garcia-montiel/

Jauregui, C. A. (2008). *Canibalia. canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Iberoamericana - Vervuert.

lagallinamalcriada. (2018). La Gallina Malcriada. Recuperado 25 de enero de 2022, de https://lagallinamalcriada.tumblr.com/

lisbcarvajal. (2016). Lisbeth Carvajal. Recuperado 26 de mayo de 2022, de https://lisbcarvajal.tumblr.com/

Méndez, L. (2009). *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo [. . .] al contemporáneo: del arte primitivo-- al contemporáneo (Letras universitarias nº 40)* (1.ª ed.). Editorial Síntesis, S. A.

Nochlin, L. (1989). *Women, Art, and Power: And Other Essays* (Reprint ed.). Westview Pr (Short Disc).

Ortíz, D. (2019). *Disecciones*. Universidad de las Artes Ecuador. https://dspace.uartes.edu.ec/handle/123456789/6/browse?type=author&order=A

SC&rpp=20&value=Ortiz+Dur%C3%A1n%2C+-Daya

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa*. Tinta Limón.

Rolnik, S. (2006). Zombie Antropophagy. En *Collective Creativity: Rene Block And*

Angelika Nollert (pp. 192-218). Christoph Kellerrevolver Verlag.

Torrano, A. (2013, 20 julio). Por una comunidad de monstruos. *Caja Muda*.

https://www.revistacajamuda.net/text/4/por_una_comunidad_de_monstruos.htm



